

DE GRUYTER

*Gustavo Guerrero,
Gersende Camenen (Eds.)*

LA LITERATURA LATINOAMERICANA EN VERSIÓN FRANCESA

LATIN AMERICAN LITERATURES IN THE WORLD
LITERATURAS LATINOAMERICANAS EN EL MUNDO

DE
G

Gustavo Guerrero y Gersende Camenen
La literatura latinoamericana en versión francesa

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo



Edited by / Editado por
Gesine Müller

Volume 7 / Volumen 7

La literatura latinoamericana en versión francesa



Trabajos del equipo MEDET LAT

Editado por

Gustavo Guerrero y Gersende Camenen

DE GRUYTER



ISBN 978-3-11-070742-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-070755-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-070763-2
ISSN 2513-0757
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110707557>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021940700

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2022 with the authors, editing © 2022 Gustavo Guerrero and Gersende Camenen,
published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
The book is published with open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Contenidos

Gustavo Guerrero y Gersende Camenen

Introducción — 1

1 Mediadores y *gatekeepers*

Annick Louis

Premiers pas d'un traducteur-éditeur — 17

Nataly Jiménez Melo

Los archivos de Claude Couffon — 33

Roland Béhar

Verdevoyanas versiones — 55

2 Traducciones y recepciones

Florence Olivier

**Trois intraduisibles (et traduits) romans régionalistes
latino-américains — 93**

Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar

La recepción de la poesía de César Vallejo en Francia — 111

Stephanie Decante

**“La extranjera”: mediación editorial, traducción y recepción de la obra
de Gabriela Mistral en Francia (1945–2018) — 173**

3 En torno a la colección internacional Cadre vert de Le Seuil

Gersende Camenen

El momento latinoamericano de Seuil — 195

Gustavo Guerrero

José Lezama Lima en Francia — 219

Márcia Aguiar et Michel Riaudel
João Guimarães Rosa et la France — 247

Liset Díaz Martínez
Mapping Gabo — 273

4 Mediación editorial y humanidades digitales

Roberto Parejas
**La mediación editorial de la literatura latinoamericana en Francia,
1945–2000 — 299**

Noticias bio-bibliográficas — 331

Gustavo Guerrero y Gersende Camenen

Introducción

El papel de París y, en un sentido lato, del campo cultural francés como un eficaz dispositivo de producción y de proyección de valor literario a una escala internacional es un tema que ha sido estudiado diversamente por las historias de la literatura moderna desde hace a lo menos dos siglos. Las bibliografías inglesas, alemanas o norteamericanas, además de las francesas, evidentemente, dan buena fe de ello; pero también nos muestran que, en las últimas décadas, tras el final de la Guerra Fría y el resurgimiento del debate sobre la literatura mundial, ha habido un claro repunte que ha venido a rodear a esta problemática de una nueva actualidad. Así, materia de varios congresos y coloquios universitarios en los dos lados del Atlántico, la encontramos en las páginas de numerosos artículos y ponencias escritas en los noventa y dos mil, e incluso como el objeto privilegiado de ese elaborado análisis sistémico que se despliega en el sonado libro de Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* (1999). Este, que ha acabado convirtiéndose en una referencia obligatoria en los estudios sobre internacionalización y circulación global, ha sido de hecho uno de los trabajos más influyentes en la renovación de las perspectivas sobre la cuestión del meridiano parisino y sobre su rol histórico como fábrica de valor en la economía mundial del prestigio literario.

Pero también ha sido, desde su aparición, uno de los libros más criticados por sus postulados teóricos, políticos y culturales. Al igual que la otra gran propuesta sistémica de comienzos del siglo XXI, la de Franco Moretti (2000), la de Casanova presenta un déficit de diversidad flagrante en su elaboración y, a despecho de sus aciertos, no constituye un modelo de interpretación de la literatura mundial que responda a una visión colectiva, multilateral y descentralizadora, sino que es básicamente un proyecto individual, unilateral y fuertemente centrado en el meridiano francés, hasta tal punto que se permite ignorar la crítica del eurocentrismo que se había venido haciendo por entonces, en el ámbito de la literatura comparada, desde perspectivas postcoloniales. Aunque en sus trabajos más recientes, y especialmente en el prefacio que escribe para la reedición de su libro en 2008, Casanova ha tratado de corregir este problema del meridiano hegemónico y el supuesto grado cero del conocimiento que implica, hoy siguen siendo válidas las críticas de Gaya Spivak (2003) y de Emilie Apter (2013) a su libro y a los de Moretti y Damrosch (2003) no solo por lo que toca a la cuestión de las posicio-

Guerrero Gustavo, CY Cergy Paris Université
Gersende Camenen, Université Gustave Eiffel

nes políticas y culturales en torno a las cuales se articula en ellos el discurso sobre la literatura mundial, sino, sobre todo, por lo que respecta a su incapacidad para reescribir convincentemente una historia literaria rediseñando nuevas cartografías espaciales y temporales.

Desde la orilla latinoamericana, también han sido numerosas las críticas que ha suscitado el libro de Casanova. *América latina en la literatura mundial*, la compilación de artículos editada por Ignacio Sánchez Prado en Pittsburgh, en 2006, da cuenta de su temprana recepción dentro de nuestro ámbito universitario y de las muchas reservas con que lo acogen figuras como Jean Franco, Graciela Montaldo, Efraín Kristal o Mabel Moraña (Sánchez-Prado 2006). Como una suerte de complemento o suplemento a esta compilación, se publicó en 2013, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nuestro artículo intitulado “The French Connection” (Guerrero 2013) que jugaba provocadoramente con el título de una vieja y conocida película de William Friedkin, y en el que se trataba de hacer explícita la trama de presupuestos que organizan la narrativa de Casanova en torno a tres momentos esenciales de nuestra modernidad: primero, el de la independencia literaria que se obtendría gracias a la filiación francesa de Rubén Darío; luego, el del descubrimiento liberador de una identidad auténticamente latinoamericana, que se produciría en el París de las vanguardias; y por último, el momento del reconocimiento planetario que llegaría en los años sesenta con la generación del Boom.

No cabe volver aquí sobre la demostración de ese gran malentendido que, en el sentido que Rancière (2007) le da al término, nutre y sostiene la visión de Casanova; pero sí es importante subrayar cómo la publicación de *La République mondiale des lettres* nos ha llevado a algunos de nosotros, latinoamericanistas, a replantearnos en Francia el problema de la representación de la circulación internacional de nuestras literaturas dentro del debate sobre la literatura mundial. Pues no solo se trata de que dichas representaciones se elaboren desde fuera de nuestro campo o disciplina, ni de que tengan un impacto disciplinario mucho más amplio de lo que se puede desear o prever. Se trata, como en el caso de Casanova, de que el dibujo del mapa adquiere la autoridad que le confiere una enunciación ausente de todo contorno y cuyo universalismo arrastra un pesado lastre hecho de generalizaciones, prejuicios y sobrentendidos que no tienen fundamento en ninguna investigación histórica. Dicho en otras palabras: lo que se echa de menos en un libro como *La République mondiale des lettres* es, por un lado, la conciencia crítica de que el horizonte cultural francés es un horizonte particular que forma parte del fenómeno de la circulación de las literaturas latinoamericanas durante buena parte de los siglos XIX y XX, y, por otro, que estamos ante un fenómeno extremadamente complejo y diverso, cuyos agentes son múltiples y variados, y cuyas modalida-

des son a menudo poco o mal conocidas. Todos hemos oído hablar de la influencia de París como gran escaparate internacional de las literaturas latinoamericanas; pero es escaso lo que sabemos a ciencia cierta o con algún detalle sobre ese episodio de la historia de nuestra cultura.

El proyecto de investigación intitulado *Mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia* (MEDET LAT) parte de estas constataciones (Guerrero 2017). Lanzado en 2016 a través de un seminario interuniversitario en la Escuela Normal Superior (París) es un proyecto interdisciplinario que se inscribe a la vez en el campo de los estudios literarios (literatura latinoamericana contemporánea, literatura comparada, literatura mundial), también en el campo de los estudios sobre la traducción y finalmente en el campo de la historia de la edición y las humanidades digitales. Su objetivo es analizar desde un punto de vista literario, histórico e intercultural la contribución de los editores, los traductores y la crítica francesa al proceso de circulación internacional de las literaturas de América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Lo que se persigue es desarrollar una primera perspectiva histórica de conjunto sobre el papel de los principales actores franceses en este capítulo de nuestra historia global, a través de un estudio de casos y un trabajo de investigación sobre la producción y la recepción de las obras traducidas. Para ello, nos basamos en una importante pesquisa de archivos en los fondos de la documentación editorial francesa depositados en el IMEC (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine) y en la Biblioteca Nacional de Francia, así como también en los fondos privados de algunas casas editoriales, como Gallimard, y en los archivos personales de traductores tan influyentes como Claude Esteban, Albert Bensoussan o Claude Couffon.

A diferencia de otros proyectos dentro de la misma área, que trabajan con mega-datos y generan perspectivas panorámicas y cuantitativas sobre el mercado de la traducción francesa, MEDET LAT trata de poner de relieve, a través de un corpus específico y limitado (el de las obras traducidas), el carácter profundamente diverso de una historia de la traducción, la edición y la difusión de las obras latinoamericanas en Francia. Porque cada autor, cada obra traducida, secreta una dinámica propia que hace de su internacionalización no solo una cámara de reconfiguración de identidades sino también un espacio *fantasmático* sobre el que se proyectan las carencias, los miedos, las fantasías y los deseos de escritores y lectores de mundos diversos. O, para decirlo de otro modo: se trata de un territorio denso y tensionado donde las relaciones interculturales se impregnan a menudo de muchos sobrentendidos y malentendidos que ponen de manifiesto a la vez las posibilidades y los límites de la traducción, en el sentido más lato del término. Su estudio permite explorar además la densidad de las redes intelectuales, edi-

toriales y literarias trasatlánticas en la segunda mitad del siglo XX, los distintos conceptos de literatura mundial que operan dentro del campo literario francés y los vínculos privilegiados que se tejen, entre franceses y latinoamericanos, en la esfera política, diplomática y universitaria durante los años de la Guerra Fría.

Una rápida ojeada al estado de la cuestión, muestra que, si bien el latinoamericanismo francés no ha ignorado estos hechos, ha preferido, sin embargo, como otros estudios de literaturas periféricas o no occidentales, dar prioridad a temas históricos e interculturales que subrayen la importancia de los intercambios entre escritores, escuelas, estéticas y corrientes de pensamiento, a menudo sin referencia directa o explícita a la mediación editorial francesa ni al papel que ésta pudo desempeñar. Abundan así en las bibliografías trabajos sobre el lugar de París en los imaginarios latinoamericanos de los siglos XIX y XX (Maurice & Zimmermann 1998), o monografías y estudios dedicados a la estancia de ciertos escritores latinoamericanos en la capital francesa (Weiss 2003), o bien libros y artículos sobre la recepción y las reapropiaciones del positivismo, las estéticas de vanguardia, el existencialismo, el estructuralismo o aun el post-estructuralismo (Pera 1997; Canseco-Jerez 2001). Pero la cuestión de la mediación editorial, es decir, de la constitución, la traducción y la difusión del corpus latinoamericano del siglo XX en Francia, no aparece en ellos, hay que insistir, sino de un modo muy secundario y oblicuo.

Existe, no obstante, una excepción y se trata, además, de una excepción notable. A saber: el libro de Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle* (1972). Esta versión revisada y extendida de la tesis que la autora redactó bajo la dirección del comparatista René Étiemble en la Sorbona, en los años sesenta, constituye a despecho de sus limitaciones teóricas y metodológicas, que son en buena medida las de su época (el corpus se extiende, por ejemplo, desde finales del siglo XIX hasta la recepción de Borges en los años cincuenta), una impresionante síntesis que vuelve claramente visible la importancia de la mediación editorial francesa. Molloy organiza por primera vez un examen de la cuestión en términos netamente históricos, distinguiendo dos períodos bien definidos –antes y después de la Segunda Guerra Mundial– e identificando a los principales agentes de cada uno de ellos.

MEDET LAT se sitúa en la continuidad de este trabajo inaugural, pero, obviamente, con los instrumentos históricos, teóricos, metodológicos y documentales de que disponemos hoy. Así, apelamos en nuestra lectura a los trabajos sobre la historia de la edición, la teoría del libro y la sociología del texto de McKenzie, Darron y Chartier, a la sociología de los campos literarios de Bourdieu, al análisis paratextual de Genette, a los aportes de las escuelas de traductología, de Berman a Venutti, y, por supuesto, a los estudios de literatura comparada y literatura mun-

dial. Metodológicamente hay tres aspectos que retienen particularmente nuestra atención. El primero es la figura del editor como *passeur* ou *gatekeeper* en los procesos de circulación internacional; el segundo es el de la materialidad del objeto libro como producto editorial; y el tercero, vinculado al debate sobre la literatura mundial, concierne los procesos de recepción como dinámicas interculturales que ponen en contacto a sociedades diversas, en momentos distintos, y que se expresan a través de las transformaciones que acarrea la inscripción de la obra extranjera en sus nuevos horizontes de expectativas.

Dentro de esta perspectiva ampliada de la dinámica internacional entre los campos literarios, el papel de los editores de literaturas extranjeras adquiere obviamente una relevancia y una centralidad incontestables, ya que son ellos los mediadores privilegiados en los intercambios entre las diferentes áreas culturales y lingüísticas que regulan el paso entre dos mundos. Pero ni su posición ni su labor son simples. Pierre Bourdieu (1992) fue uno de los primeros en destacar hace unos años la naturaleza peculiar y ambivalente de la figura del editor, un Jano que mira con una de sus caras hacia el mundo intelectual y con la otra, hacia el mundo de los negocios. Por su parte, Alberto Cadioli (2002) ha insistido en el rol de moderador y modulador que ejerce, pues aunque un autor pueda tener estrategias orientadas deliberadamente hacia un “lector implícito”, para decirlo con la expresión de Wolfgang Iser, el papel mediador del editor es fundamental, ya que es él quien define una estrategia editorial, quien elige los textos, quien a menudo acompaña al escritor en el proceso de escritura y finalmente quien sugiere todas las modificaciones necesarias para asegurar el paso del texto (es decir, del autor) al libro (es decir, al lector). Por lo tanto, el editor es, para Cadioli, una suerte de *hyperlector* que ejerce una influencia determinante en el formateo de un texto y, por consiguiente, en los modos de producción, transmisión y recepción de un libro dentro una comunidad de lectores específica.

El editor de literaturas extranjeras suma a esta condición, ya de por sí híbrida y compleja, la del mediador que participa en la construcción y el mantenimiento de las redes de circulación de textos a nivel global, y decide y gestiona la inscripción de ciertos autores y obras a nivel local: es, repitémoslo, un *gatekeeper* (Marling 2016). Al igual que los traductores con los que trabaja (cuando no es él mismo traductor), es el vehículo de una mirada exógena hacia la literatura, la cultura y la lengua *desde* la que se traduce; pero, al mismo tiempo, no puede dejar de tener en cuenta el horizonte de expectativas interno y la situación de la lengua, la cultura y la literatura *hacia* la que se traduce. Colocado en el punto de intersección entre ambas, y llamado a arbitrar además entre su proyecto intelectual y las exigencias del mercado, entre sus inclinaciones y la de sus públicos, el editor de literaturas extranjeras dibuja con su selección y su catálogo un mapa continuamente redefinido de la literatura mundial: digamos

que le da una forma material específica. En dicho mapa, siempre en movimiento, se superponen y se solapan una visión *localizada* del mundo literario de su época y, al mismo tiempo, y como bien lo ha señalado Mariano Siskind (2014), la vieja y difusa utopía goethiana de un mundo globalizado y reconciliado por el ejercicio de las letras y las humanidades.

Recientemente, un libro del historiador François Dosse, *Les hommes de l'ombre* (2014), analiza y subraya este estatuto complejo y ambiguo del editor en Francia a través de conjunto de semblanzas de editores que forma un vivo fresco de la edición francesa del siglo XX. Mal puede sorprender, dados los vínculos privilegiados que la edición francesa teje con las letras latinoamericanas, que la mayoría de estas figuras hayan contribuido activamente a la edición, la traducción y la difusión de nuestros autores, poniéndolos en circulación dentro y fuera de Francia. Tal es el caso, en efecto, de Roger Caillois, José Corti, Maurice Nadeau, François Maspéro, Claude Durand, Christian Bourgois, Pierre Seghers y Severo Sarduy, que son parte de este grupo, así como también las casas que fundaron o para las que trabajaron: a saber, Gallimard, Le Seuil, Flammarion, Grasset, Julliard, Fayard, Maspéro, Bourgois, Seghers y algunas otras más.

Por lo que toca a la vertiente materialista de nuestro trabajo, partimos de los desarrollos recientes en teoría e historia de la edición y la lectura, tal y como se han ido dando en Francia, Gran Bretaña, Argentina, España, Italia, Alemania y los Estados Unidos. Todos marcan un cambio sustancial en la forma en que interpretamos el hecho literario a través de la triada tradicional autor-texto-lector y se acompañan, en el tiempo, de un proceso de estructuración y valorización de los archivos editoriales, como se puede observar en el caso francés, británico y alemán. Roger Chartier resume con su habitual claridad el contenido de este cambio en dos o tres frases a menudo citadas: “Los autores –nos recuerda Chartier– no escriben *libros*; no, los autores escriben *textos* que se convierten en objetos grabados, impresos y ahora informatizados. Esta brecha entre texto y libro, que es precisamente el espacio en el que se construye el sentido, ha sido olvidada con demasiada frecuencia no solo por la historia literaria clásica, que considera a la obra como un texto abstracto cuyas formas tipográficas y materiales no importan, sino incluso por una estética de la recepción que postulaba, a pesar de su deseo de historiar la experiencia lectora, una relación pura e inmediata entre las señales emitidas por el texto y el horizonte de expectativas del público al que se dirige” (Chartier 1996: 137). Estudiar la mediación editorial significa reconocer la importancia que tiene la materialización del texto como libro en la producción de sentido y en los efectos que produce una obra en sus lectores.

La naturaleza interdisciplinaria y multidimensional de la noción de “mediación” en Ciencias Sociales ha sido el tema de varios estudios recientes, pero, dentro del campo específico de la edición, es un término reacuñado a finales de

los años noventa del siglo pasado por los investigadores italianos que trabajaban en los archivos literarios (Cadioli, Decleva y Spinazzola 1999) aunque también se empezó a utilizar en Francia, con algunas variantes, en los trabajos del ya citado Roger Chartier (2002), de Brigitte Ouvry-Vial (2007) y de Emmanuel Souchier (1998). Este último prefiere hablar de una “enunciación editorial” y la define como “el conjunto de acciones de establecimiento, de transformación y de transmisión de un texto de acuerdo con las normas y restricciones específicas que imponen una obra y sus formas de publicación, a fin de determinar de antemano los términos y condiciones de su recepción” (Souchier 1998 : 56). La enunciación editorial, según Souchier, alude a la idea de una elaboración plural del objeto textual, es decir, de la obra como el resultado de una colaboración polifónica en la que intervienen los distintos agentes que participan en el diseño, la producción de un libro o cualquier otro medio o dispositivo que asocie texto, imagen y sonido. Se trata de no considerar el texto fuera de su realidad material y social y de no considerar la obra en sí misma, sino dentro una situación que remite a sus condiciones de producción, difusión y recepción. Por su parte, y en una línea de pensamiento análoga, Brigitte Ouvry-Vial se refiere al acto editorial o al gesto editorial como “la elaboración de una proposición de lectura de una obra escrita o visual a través de un dispositivo conceptual y formal (papel, formato, caracteres, diseño del texto) que condiciona su sentido e interpretación” (Ouvry-Vial 2007: 26).

En el campo de la publicación de literaturas extranjeras, como lo ha señalado la italiana Sara Carini (Carini 2014), la mediación editorial, en tanto acto de enunciación o gesto de imposición de un sentido, toma la forma de una traducción compleja: es un intento de recreación o de busca de una equivalencia entre la obra original y la que se edita en lengua extranjera. En este proceso de descontextualización y recontextualización, se forjan y reforjan los signos de identidad de un autor, una obra y una literatura a través de la inscripción del texto extranjero en un ámbito nuevo que lo transforma adaptándolo a sus propios valores, intereses, posibilidades y necesidades. Árbol trasplantado en un paisaje donde debe aprender a vivir con otra luz, con otras temperaturas y otras condiciones atmosféricas, el texto extranjero no se aclimata sin alterar en parte su forma y significado. Es más, para aclimatarse con éxito, es esencial que sea capaz de cumplir con ciertos requisitos ajenos y que pueda responder a una serie de preguntas para las que originalmente no fue escrito.

Hablar de la mediación editorial supone así hablar de un proceso complejo que comporta, por un lado, una selección de autores y de obras, un arbitraje entre valores, una reescritura, un reformateo y una transformación de los textos en libros y de los libros en libros; por otro lado, estamos hablando de la mediación como de una poderosa máquina de leer y de apreciar las traducciones, una

fábrica del valor literario y de las identidades culturales destinadas no solo a un público local sino, a menudo, global. Huelga decir que todo este proceso no es sencillo ni unívoco, ya que se produce en el contexto de una relación asimétrica y al interior de un polisistema donde los grandes centros editoriales occidentales traducen, difunden e imponen una representación de las literaturas extranjeras condicionada por sus propias historias, sus ambiciones políticas y sus expectativas comerciales. El escaparate internacional no es transparente ni en París ni en Londres ni en Nueva York. En él se reflejan distintas visiones de la literatura mundial y los presupuestos que las sostienen a todo lo largo del proceso de descontextualización y contextualización que se opera en torno a los autores, las obras y las literaturas traducidas (Even-Zohar 1978: 117–127; Berman 1995).

La literatura latinoamericana en versión francesa recoge los trabajos del equipo de latinoamericanistas agrupado alrededor del proyecto MEDET LAT desde hace ya cinco años. Junto al programa de entrevistas a los principales traductores de literatura latinoamericana y junto al proyecto de desarrollar una base de datos que nos permita estructurar el corpus de las obras traducidas – ambos pueden consultarse en nuestro portal (<https://www.projet-medetlat.com/>) – los estudios de caso constituyen la tercera vertiente mayor de nuestra investigación. En esta primera muestra, como podrá comprobarlo el lector, la diversidad y la amplitud de las aproximaciones a la problemática de la mediación francesa traza un recorrido por un medio siglo largo que va entre 1945 y 2000, y durante el cual vemos sucederse a un ritmo sostenido la traducción, la edición y la difusión en Francia de los autores y las obras de América Latina. Hemos organizado los artículos en cuatro secciones distintas que quieren presentar las varias facetas de un mismo objeto. La primera está consagrada a tres figuras mayores de esta historia, a tres mediadores cuyo protagonismo resulta capital en el proceso de circulación de los textos entre los dos mundos: a saber, Roger Caillois (1913–1978), Claude Couffon (1926–2013) y Paul Verdevoye (1912–2001). Sobre el primero, acaso el más conocido, escribe Annick Louis un documentado ensayo donde rastrea en los años de su exilio porteño, durante la Segunda Guerra Mundial, los fundamentos de la propuesta editorial y traductológica que ha de desarrollar más tarde en París, a la cabeza de la célebre colección *La Croix du Sud*. Para Louis, la intuición de una correlación estructural entre naturaleza y cultura, que recorre buena parte el pensamiento más original de Caillois, se alza como un patrón principalísimo en su comprensión de las identidades americanas y, en particular, en su concepción de la expresión literaria en tanto y en cuanto fidelidad a un paisaje, más allá o más acá de las diferencias de raza, lengua o nacionalidad.

Por su parte, Nataly Jiménez Melo presenta y esboza los elementos para un análisis del extenso archivo del universitario, traductor y editor Claude Couffon,

que se encuentra en curso de catalogación y depósito en el IMEC. Formado por más de 1600 documentos, este riquísimo archivo, a cuya organización Jiménez ha dedicado ya varios años, constituye sin lugar a duda uno de los fondos documentales más importante para el tema y el periodo que nos conciernen. Y es que Couffon no es solo una figura central en el proceso de traducción y edición de las obras de García Márquez, Asturias y Neruda, entre otros, sino que además desempeña un papel destacadísimo en el campo de la crítica periodística y universitaria, con cientos de artículos y reseñas que acompañaron el proceso de difusión y recepción de las obras latinoamericanas en la prensa y los medios académicos franceses. Valga agregar que, como lo muestra asimismo Jiménez, Couffon fue un activo agente de enlace entre los autores latinoamericanos y el campo cultural francés, llegando a convertirse incluso en un consejero político del gobierno francés bajo la presidencia de François Mitterand.

Cerramos esta sección con el artículo que Roland Béhar dedica a Paul Verdooye. Aunque se le conoce generalmente como un fundador de los estudios de literatura latinoamericana en los años 1960–1970, Verdooye se acercó paulatinamente, a partir los años 1940, a las literaturas del continente. De hispanista “clásico”, se convirtió en uno de los primeros expertos en las letras argentinas y, en menor medida, venezolanas. El artículo de Béhar explora esta mutación, con un enfoque particular en el trabajo de traductor desempeñado por Verdooye. Béhar muestra cómo, pese a que se asocie su nombre con la traducción – junto con Néstor Ibarra- del libro con el cual Borges se abrió paso por la literatura mundial, Verdooye no quiso inicialmente perfilarse como traductor del escritor argentino, sino como traductor de Lorca, Garcilaso de la Vega y Rómulo Gallegos, siendo la traducción de *Ficciones* tan solo un pequeño encargo. Es más: las críticas que sus errores suscitaron hubieran podido significar el final prematuro de su carrera de traductor de literatura argentina.

La segunda sección del libro se consagra al estudio de varios casos particulares de traducción y recepción. El ensayo de Florence Olivier parte de la senda abierta por Barbara Cassin en *Le vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004) y lleva la reflexión sobre los límites de la traducción al terreno de análisis de las ediciones francesas de tres clásicos latinoamericanos: la célebres novelas de la tierra de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1924), de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926), y de Romulo Gallegos, *Doña Bárbara* (1929). Olivier se interesa en la peculiar manera cómo los traductores franceses de estas obras – Marcelle Auclair, Jean Prévost, Jules Supervielle, Georges Pillement y René L.-F. Durand – se enfrentan con el desafío lingüístico, conceptual y cultural que las tres representan en sus versiones originales, como lo muestra el encarte final de glosarios y léxicos destinados a acompañar la lectura y a arrojar una cierta

luz que aporte inteligibilidad a unos textos cuya oscuridad es justamente el signo casi connatural de su autenticidad.

La poesía es el género al que se dedican los otros dos artículos de esta segunda parte. Laurence Breysse-Chanet e Ina Salazar nos ofrecen el estudio más vasto, detallado y completo que se haya realizado hasta la fecha sobre la traducción, la edición y la recepción de César Vallejo en Francia. Fruto de una extensa pesquisa en los archivos y las hemerotecas galas, la cuidadosa investigación que efectúan va recensando paso a paso las diversas publicaciones periódicas que se hacen de la poesía del peruano, tanto en revistas como en antologías, y luego analiza la tardía edición de sus libros que abre el camino hacia una apreciación más cabal de su obra. Como parte de este trabajo que da cuenta de la muy diversa fortuna del poeta, Breysse-Chanet y Salazar adjuntan los resultados de una encuesta sobre la recepción de Vallejo en los círculos de la poesía francesa contemporánea e incluyen al final de su artículo la traducción de varios poemas de homenaje al peruano.

No menos azarosa ni accidentada es la edición, la traducción y la recepción francesa de la chilena Gabriela Mistral. En esta segunda sección, Stephanie Decante dedica su artículo a examinar varios momentos cruciales del largo proceso de introducción de la poeta en el horizonte literario de Francia, como el que se produce tras la obtención del premio Nobel en 1945 o como el repunte que tendrá lugar quince años más tarde, a principios de los años sesenta, tras la muerte de la chilena. El enfrentamiento entre traductores y editoriales con estrategias distintas y ambiciones no menos disímiles – por un lado, Francis de Miomandre, Roger Caillois et Mathilde Pomès; por otro, Gallimard, Stock, Nagel y Seghers – pone de relieve el papel que desempeña la mediación editorial en este caso concreto al generar un horizonte de expectativas específico que solo permite una lectura parcial y superficial de la obra, y que no escapa de la pregnancia de los estereotipos de género, aun modulados por variables de tipo histórico, diplomático, nacional e ideológico.

La tercera sección reúne estudios sobre la edición, la traducción y la recepción de José Lezama Lima, João Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez. Estos tres autores latinoamericanos comparten algo en común: el haber formado parte de la colección *Cadre vert* de la editorial Seuil. La existencia de sus libros en francés se debió al trabajo de búsqueda, contratación y divulgación que esta editorial desplegara desde mediados de los años 60. En su artículo, Gersende Camenen relata y analiza la construcción de dicha colección. Después de una breve introducción sobre los orígenes de Seuil, la autora se centra en la figura de Claude Durand para describir no solo el itinerario de la edición de autores latinoamericanos en esta editorial, sino buscando también interpretar el contexto en el cual transcurre, los criterios estéticos y la línea editorial de la selección, en la cual jugaría igualmente un papel capital Severo Sarduy. Al delinear los puntos de

coincidencia entre los libros de *Cadre vert* y *Mundo Nuevo*, a través de las afinidades intelectuales de Sarduy y Emir Rodríguez Monegal, Camenen avanza asimismo claves para comprender mejor los criterios que rigen la selección editorial, en un período de extremas tensiones ideológicas y polarizaciones políticas.

Por su parte, Gustavo Guerrero relata y analiza el proceso de edición, difusión y traducción de José Lezama Lima en Francia. Tomando como puntos referenciales a las figuras de Julio Cortázar y de Severo Sarduy, principales divulgadores latinoamericanos de la obra del cubano, y la edición de la traducción francesa de *Paradiso* por Seuil en 1971, Guerrero analiza un largo periodo que abarca las etapas finales de la escritura y publicación de la edición cubana de la novela (1966) hasta la publicación en 1991 de *Oppiano Licario*, la novela póstuma de Lezama. Tomando como base una enriquecedora correspondencia que incluye textos inéditos, así como una variada cantidad de publicaciones críticas francesas, Guerrero demuestra el trato especial que la edición y la crítica en Francia han dado a este escritor cubano y la génesis y supervivencia en el tiempo de un exclusivo cenáculo de admiradores y lectores aun cuando, como el artículo explicita con sólidos argumentos el rotundo éxito de la edición de *Paradiso* no se repetiría en las traducciones francesas de los libros ulteriores de Lezama Lima.

En la recepción de la obra de João Guimarães Rosa en Francia se puede apreciar también una disparidad, que se mueve entre entusiasmos y olvidos. Iniciada con éxito a finales de los años cincuenta, dicha recepción es una sucesión de interrupciones, repuntes y fracasos, una recepción inacabada y siempre renovada. La muerte brutal del escritor, en 1967, al cortar la euforia de Seuil que se había mostrado dispuesta a publicar toda su obra, puso fin a un impulso editorial que renació, tardía y tímidamente, en 1982, de nuevo sin concretarse, y luego con más empeño en los años 90. El ensayo de Márcia Aguiar y Michel Riaudel se dedica a examinar la acogida que se brindó a la obra de Guimarães Rosa en todos sus aspectos, desde la selección del editor hasta la difícil búsqueda de un traductor, la recepción periodística y el contexto general, primero dentro del marco del tercermundismo y luego durante el “boom” de la literatura brasileña en los años 80.

Si bien la fortuna de la obra de Gabriel García Márquez en Francia ha sido menos accidentada, el estudio de su recepción puede depararnos aún sorpresas. El artículo de Liset Díaz Martínez propone un cuidadoso examen de la correspondencia editorial de Seuil y Grasset relacionada con el escritor colombiano y conservada en el IMEC. Echando mano de herramientas digitales, Díaz Martínez elabora un corpus modelizado de las cartas que le permite definir la “comunidad editorial” de editores (Claude Durand, Paul Flamand, Jean-Claude y Ariane Fasquelle), agentes (Carmen Balcells) y traductores (Daniel Verdier, Claude y Carmen Durand, Claude Couffon y Annie Morvan) que rodeó al escritor y su obra. La cartografía de

las relaciones epistolares que propone arroja una luz nueva sobre un frágil ecosistema humano, sacudido por sus propias tempestades, como el paso de Seuil a Grasset, peliagudo asunto designado por los propios actores como “l'affaire Gabo”.

En la cuarta y última parte, Roberto Parejas ofrece una presentación pormenorizada del componente digital de MEDET LAT. El proyecto, recuerda Parejas, pretende reconstruir las redes de la mediación editorial de la literatura latinoamericana en Francia organizando, analizando y utilizando una amplia gama de datos, desde metadatos bibliográficos hasta datos provenientes del análisis textual de documentos. La primera etapa consiste en el diseño de una base de datos consultable vía interfaz de usuario, la segunda busca concebir un modelo de datos para el análisis y visualización de las redes sociales que están implícitas en los conjuntos de datos que forman el material primario del proyecto. El artículo propone asimismo ejemplos de visualizaciones que ilustran la complejidad y variedad de las redes sociales inmersas en el proceso de traducir y editar las literaturas latinoamericanas en Francia. Parejas concluye con una reflexión sobre la manera en que el trabajo de investigación en Humanidades genera sus herramientas digitales desde las propias teorías y metodologías del campo y a partir de preguntas específicas que aparecen en el transcurso de la misma investigación, pero teniendo en cuenta los requerimientos de la computación. Por los instrumentos que forja y por la reflexión que propicia, el proyecto digital MEDET LAT se perfila así como un posible modelo para las investigaciones en humanidades digitales aplicadas a los estudios de edición, traducción y recepción.

Evidentemente, somos conscientes de que, a través de MEDET LAT y de sus distintas vertientes, apenas podremos aportar algunas piedras a la construcción de un área de investigación muy vasta y cuya edificación exigirá el trabajo no de uno sino de varios equipos en el tiempo. Pero también pensamos que ya era hora de dar los primeros pasos hacia una cartografía más completa de estas relaciones, que se alce no ya desde arriba sino desde abajo, sostenida por un proyecto colectivo, participativo, multilateral y descentralizador. Si el corpus de la literatura mundial, como lo ha dicho David Damrosch (2003), es el corpus de todas las obras traducidas que circulan más allá de su lugar de origen y además ganan valor con la traducción, existe un corpus flotante de la literatura latinoamericana que está compuesto por todas las traducciones que se han hecho de ella a los más diversos idiomas a lo largo de dos siglos. MEDET LAT es un primer intento por identificar, organizar y analizar la sección francesa de ese corpus gigantesco y es también un primer intento por incorporar a los estudios latinoamericanos ese otro lado del espejo: la imponderable biblioteca de nuestras obras traducidas.

Bibliografía

- Apter, Emily (2013): *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso.
- Berman, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions, John Donne*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Cadioli, Alberto/Decleva, Enrico/Spinazzola, Vittorio (eds.) (1999): *La mediazione editoriale*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – il Saggiatore.
- Cadioli, Alberto (2002): “Sur les lectures de l'éditeur *hyperlecteur*”. En: Vincent, Josée/Watteyne, Nathalie (eds.): *Autour de la lecture : médiations et communautés littéraires*. Québec: Nota bene, pp. 43–56.
- Canseco-Jerez, Alejandro (2001): *Les stratégies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs œuvres en France*. Metz: Editions CET.
- Carini, Sara (2014): “Tra mediazione e incomprensione: la ricezione editoriale e le letterature straniere. Il caso delle Meduse latinoamericane in Mondadori”. En: Pierini, Carmela/Carini, Sara/Bolchi, Elisa (eds.): *Letteratura e archivi editoriali Nuovi spunti d'autore*. Zurich: University Press.
- Casanova, Pascale (1999): *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Chartier, Roger (1996): *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XIV–XVIII siècles)*. Paris: Albin Michel.
- Chartier, Roger (2002): “Création littéraire et médiation éditoriale”. En: *Cahiers Charles V*, 32, *Histoire(s) de livres. Le livre et l'édition dans le monde anglophone*, pp. 7–13.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?*. Princeton/London: Princeton University Press.
- Dosse, François (2014): *Les hommes de l'ombre*. Paris: Perrin.
- Even-Zohar, Ithamar (1978): “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. En: Holmes, James S./Lambert, José/Van den Broeck, Raymond (eds.): *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, pp. 117–127.
- Guerrero, Gustavo (2013): “The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y *La República mundial de las letras*”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 75, pp. 111–123.
- Guerrero, Gustavo (2017): “Autores latinoamericanos, editores parisinos y públicos globales, el proyecto MEDET LAT 1950–2000”. En: *Inti, revista de literatura hispánica* 85–86, pp. 53–60.
- Marling, William (2016): *The Emergence of World Literature & the 1960's*. New York: Oxford University Press.
- Maurice, Jacques/Zimmermann, Marie-Claire (eds.) (1998): *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del XXVIII Congreso de la SHF*. Paris: Presses Universitaires de Nanterre.
- Mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia (MEDET LAT) : (<https://www.projet-medetlat.com/>)
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*. Paris: PUF.
- Moretti, Franco (2000): “Conjectures on World Literature”. En: *New Left Review* 1, pp. 34–57.

- Ouvry-Vial, Brigitte (2007): “L’acte éditorial: vers une théorie du geste”. En: *Communication et langages* 154, pp. 72–73.
- Pera, Cristobal (1997): *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Berna : Peter Lang.
- Rancière, Jacques (2007): “Les Déplacements de la littérature (Borges et l’idée ‘française’ de la littérature)”. En: Berg, Walter Bruno/Bock de Béhar, Lisa (eds.): *France-Amérique latine: croisements de lettres et de voies*. Paris: L’Harmattan, pp. 15–35.
- Sánchez-Prado, Ignacio (2006): *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh IIII, Serie Biblioteca de América.
- Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Chicago: Northwestern University Press.
- Souchier, Emmanuel (2007): “*Formes et pouvoirs de l’énonciation éditoriale*”. En: *Communication et langages* 154, pp. 23–38.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003): *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Weiss, Jasón (2003): *The Lighs of Home, a Century of Latin American Writers in Paris*. New York/London: Roudtledge.

Annick Louis

Premiers pas d'un traducteur-éditeur

Roger Caillois entre *Lettres françaises* (1941–1947) et « La Croix du Sud » (1951–1970)

Le caractère hétérogène de l'œuvre de Roger Caillois et ses intérêts intellectuels variés ont déterminé une approche critique par facettes et zones de production. Néanmoins, sa carrière en tant que traducteur et éditeur de littérature hispano-américaine semble impossible à dissocier de sa pensée sociologique, anthropologique, littéraire ; reste à étudier comment se tisse ce lien. En partant de l'hypothèse que la traduction et l'entreprise éditoriale sont indissociables chez Caillois, et que ce ne sont donc ni la maîtrise des langues, ni l'envie de faire connaître la littérature hispano-américaine au public français qui seraient à l'origine de sa pratique de traducteur, mais des projets éditoriaux dont certains vont effectivement concerner la diffusion de la littérature hispano-américaine, on examinera les premières étapes de sa carrière en tant qu'« éditeur-traducteur », son arrivée en Argentine et sa prise de contact avec la culture du sous-continent et avec sa langue, son travail d'éditeur de la revue *Lettres françaises*, premier cadre éditorial dans lequel il publie des traductions de l'espagnol, et, enfin, ses premières traductions, celles de poèmes de Gabriela Mistral en 1944 et 1946.

Origines d'un tournant

Au départ, Roger Caillois a fait partie de ces voyageurs-conférenciers encadrés par *Sur*, la revue fondée et dirigée par Victoria en 1931, invités à assurer une série de conférences en raison de leur relation personnelle avec Victoria Ocampo (Gramuglio 1983 : 7–9 ; King 1986 ; Podlubne 2012 ; Felgine 1994 ; Felgine et Castilho 1991). Son voyage va prendre un nouveau sens lorsque la guerre éclate, et l'expérience va modifier l'orientation de sa carrière. Ne pouvant rentrer en France, pour des raisons pratiques pendant la « drôle de guerre », puis parce qu'il a pris position contre le régime de Vichy, Caillois va rester en Argentine jusqu'au début de l'année 1945. Grâce au soutien de Victoria Ocampo, après avoir donné les conférences prévues, il déploie une série d'activités, qui combinent des tâches destinées à survivre (comme les cours de français et de langues classiques) et des projets intellectuels personnels : déterminé à poursuivre le travail entamé

Annick Louis, Université de Franche-Comté/CRIT-CRAL (EHESS-CNRS)

en France avant la guerre, en particulier au sein du *Collège de Sociologie* (Hollier 1993 ; 1995), malgré les différends qui s’annoncent déjà entre les fondateurs, il crée l’Institut Français d’Études Supérieures de Buenos Aires en 1942, avec Roberto Weibel-Richard (d’après le modèle de l’École Libre des Hautes Études Françaises de New York)¹. Néanmoins, il semble que la réalisation la plus déterminante de la période ait été la revue *Lettres françaises*², destinée aux Français et aux francophiles désireux d’échapper à l’idéologie du régime de Vichy, et une série d’ouvrages en français (comme *Poèmes de la France malheureuse* de Jules Supervielle et *Exil* de Saint-John Perse) et la collection d’ouvrages « La Porte Étroite »³, publiés à partir de 1944, financés par des personnalités du milieu français ou francophile, dont les bénéficiaires étaient destinés au Comité Français de Secours aux Victimes de Guerre.

Afin de saisir les premiers pas de Caillois en tant que traducteur, nous commencerons par revenir sur la question de son apprentissage de l’espagnol ; car le rapport à une langue et à une culture étrangère, tout comme l’éloignement forcé de son pays, ont contribué à modifier sa conception de sa propre langue, mais aussi de la poésie et de la littérature en général. En effet, le rapport entre langue et littérature nationale se redéfinit dans la revue, et se projette sur ses traductions, marquant également la collection de littérature hispano-américaine en français, « La Croix du Sud », fondée, comme on sait, à son retour en France, dont les volumes furent publiés entre 1951 et 1970. La critique, de son côté, semble avoir

1 Espace d’échange, cette entreprise proposait des débats autour de sujets polémiques, qui mirent rapidement en évidence les limites imposées à la communication par les traditions et les appartenances nationales, ainsi que la difficulté de trouver un contexte de discussion commun, au-delà de l’intérêt pour le rôle social de l’intellectuel. Sur le sujet je renvoie à Aguilar, « La pie-dra de la Medusa » (2009). Caillois et Weibel-Richard réussissent à placer l’Institut sous la protection du Comité de La France Libre, ils obtiennent l’aide officielle de Londres, en 1943, et engage Paul Bénichou qui était professeur à Mendoza, pour un salaire de 1000 pesos par mois, alors que Caillois et les autres ne perçoivent que 300 pesos jusqu’en 1944, puis 500 par la suite.

2 Les vingt numéros de la revue *Lettres françaises* furent publiés à Buenos Aires entre juillet 1941 et juin 1947. Le contenu de la revue se trouve sur le site <http://www.revues-litteraires.com>, qui, néanmoins, contient quelques erreurs de transcription. Sur la revue, voir Annick Louis, « La traduction dans la revue *Lettres françaises* (1941–1947) de Roger Caillois » (2020).

3 La collection est composée de dix titres, tous édités à Buenos Aires, sous l’effigie de *Lettres Françaises : De l’esprit de conquête* de Benjamin Constant, 1944 ; *Desdichado* de Grévières, 1944 ; *Un poète inconnu* de Paul Valéry, 1944 ; *La belle au bois* de Jules Supervielle, 1944 ; *Les impostures de la poésie* de Roger Caillois, 1944 ; *Journaux intimes* de Charles Baudelaire, 1944 ; *Poèmes* (1941–1944) de Saint-John Perse, 1944 ; *Sylvie suivi des Chimères* de Gérard de Nerval, 1945 ; *Le vert Paradis* de Victoria Ocampo, 1945 ; *Des conspirations et de la justice politique* de François Guizot, 1945.

considéré les activités entreprises par Caillois en Amérique Latine, puis en France, comme la tâche d'un « passeur », lui octroyant ainsi un rôle spécifique dans les cultures françaises et latino-américaines, qui semble ne pas se différencier de celui qu'il eut dans la culture hispano-américaine ; les deux projets semblent définir une continuité, et poursuivre des objectifs similaires. Néanmoins, cette vision qui a favorisé une conception homogénéisante de ses activités, et ôté une partie de leur autonomie aux espaces éditoriaux qu'il a créés, ne résiste guère à un examen minutieux des deux projets.

Rajoutons que ces débuts de l'expérience latino-américaine de Caillois sont limités par l'inscription dans un réseau francophone et francophile, celui des amis et des fréquentations de Victoria Ocampo ; ce n'est que pendant sa mission pour le ministère des Affaires étrangères en 1946, qui le mène aux Antilles, au Mexique, au Guatemala, en Colombie, puis aux États-Unis, que lui seront ouvertes les portes du monde diplomatique français en Amérique latine, lui permettant de faire des rencontres, comme celle de l'écrivain Miguel Angel Asturias, et d'élargir ses connaissances et ses réseaux (Louis 2013). Il ne fait aucun doute que la dimension politique de la diffusion culturelle lui soit également apparue à cette occasion, un aspect qui va jouer un rôle non négligeable dans ses entreprises éditoriales.

De la langue chez Caillois

S'il semble nécessaire de se pencher sur la question de la maîtrise de la langue espagnole chez Caillois, ce n'est aucunement pour mettre en évidence ses carences, mais pour essayer de saisir ses choix et ses réalisations. Mon hypothèse au moment où j'ai étudié la polémique qui l'opposa à Borges au sujet du genre policier en 1942, était qu'un de ses enjeux était l'impossibilité dans laquelle se trouvait alors Caillois de lire le compte rendu qu'avait fait Borges de sa plaquette sur le roman policier en raison de son ignorance de l'espagnol; quelqu'un, en revanche, avait dû lui faire part du contenu, ou il a fait lui-même une lecture défectueuse, et étant donné que Borges cultive à cette époque un mode d'écriture où il est difficile de discriminer le sens littéral des implicites ou ironies, il avait été impossible pour Caillois d'en saisir les véritables critiques (Louis 2002). En effet, en partie parce qu'il évolue dans un milieu argentin où on parle français, et qu'il n'a pas vraiment besoin d'apprendre l'espagnol, il semble que, même au moment de son départ d'Argentine en 1945, Caillois ne maîtrisait pas l'espagnol. De nombreux témoignages, et sa propre correspondance, confirment la piètre qualité de son espagnol, y compris en 1946–1947, lors de la tournée officielle, et lors-

qu'il traduit Gabriela Mistral, comme on le verra bientôt (Felgine 1994 : 211). Les archives Caillois consignent un rapport de l'ambassadeur de France à Cuba à ce sujet, et une lettre de protestation d'un Guatémaltèque, datée du 20 mars 1946, adressée au directeur du service de la propagande au ministère des Relations extérieures, où la conférence de Caillois du 12 mars sur le cas Lautréamont est décrite en ces termes :

Ce jeune homme a poussé la prétention à vouloir lire sa conférence en castillan, et quel castillan ! un charabia incompréhensible. Pendant cinquante minutes, nous entendîmes une suite incompréhensible de barbarismes, ni espagnols, ni français, c'était lamentable. Si ce jeune homme effectuait ses tournées à ses frais, n'ayant pas à compter sur l'indulgence d'un public bénévole, sa tournée s'achèverait rapidement par manque d'auditoire et . . . de fonds. Mais de penser que les précieuses devises, si chèrement disputées à des sujets dignes d'intérêt, sont octroyées à des farceurs de cette espèce, nous en sommes navrés. Fort heureusement, 'le cas Lautréamont', une pustule dans la littérature française, nous était connu, et M. R. Caillois aurait pu rester chez lui à perfectionner sa diction espagnole et économiser de ce fait les fonds de propagande pour un meilleur emploi. J'exprime l'opinion des auditeurs, les Français y étaient peu nombreux et paraissaient consternés, nous savons que c'est un accident et nous souhaitons qu'il ne se reproduise pas (Source ministère des Affaires étrangères, Relations culturelles 1945–1947, dossier « Affaire Caillois », Lettre du 20 mars 1947, Felgine 1994 : 291).

À ces données, il faut rajouter le rôle joué par Yvette Caillois (née Billod, 1914–2008), la première épouse de Roger, qui était arrivée en Argentine en 1940 grâce à l'aide de la même Victoria, pour y épouser Caillois, et qui apprit rapidement l'espagnol, comme le montre le fait que dès son retour elle passa avec succès l'agrégation d'espagnol. Même s'il reste difficile de mesurer l'apport d'Yvette, on sait qu'elle collabora aux différentes activités intellectuelles de son mari, la rédaction de *Lettres françaises* étant entièrement prise en charge par les époux, qui réalisent la quasi-totalité de la rédaction et les autres tâches de la revue ; Yvette tape les textes, fait des traductions, qui sont vraisemblablement signées par Roger Caillois.

De l'examen de la question de la langue, nous pouvons tirer deux conclusions. D'une part, le fait que Caillois apprend vraisemblablement l'espagnol en traduisant, et en traduisant les poèmes de la Chilienne Gabriela Mistral, d'abord pour *Lettres françaises*, puis pour le volume de poèmes publiés à son retour en France en 1946, après que celle-ci eut reçu le Prix Nobel de littérature en 1945. La deuxième conclusion est que, quel qu'ait été son degré d'intérêt pour la langue et la culture argentines, comme pour beaucoup d'exilés, sa propre langue a fonctionné comme un refuge pendant son séjour en Argentine, un statut qui va s'élargir progressivement à la littérature ; dans ce mouvement, le regard critique porté sur la qualité de la langue française parlée par les gens qu'il rencontre en Argentine – il semble qu'il ait entrepris une sorte de croisade pour sauver les français dans les contrées perdues de l'Amérique latine – joue certainement un

rôle dans son refus (ou sa difficulté) d'apprendre l'espagnol (Felgine 1994 : 218–219).

Quant à la littérature, sa conception se définit progressivement, et ne se fait explicite qu'au numéro 13 de *Lettres françaises*, dans « Manifeste pour une Littérature édifiante » de Caillois : « Je l'avouerai sans ambages : en général, je n'ai de goût que pour la littérature édifiante. C'est la seule qui me semble atteindre la grandeur. Le reste demeure divertissement ; on en fait que s'en distraire. Mais il s'agit de littérature et l'édification propre aux Lettres réside dans le style » (Caillois 1944 : 1–5). Notons que dans le concept de « littérature édifiante », « édifiant » s'oppose à « divertissant », et que ces catégories se situent dans le style ; le jeune Caillois, on le sait, avait exprimé sa méfiance vis-à-vis de la poésie et de la fiction, et s'était ouvertement prononcé en faveur de l'essai – tout comme Victoria, d'ailleurs –, une tendance qui s'accroît face aux événements politiques de la période. De plus, il est évident que la conception que semble se faire Caillois de la langue poétique est tributaire de l'idée de transparence du langage, raison pour laquelle les surréalistes apparaissent comme les artisans de la dénaturalisation de ce qu'il considère comme les fonctions les plus élevées de la poésie ; c'est, sans doute, la proximité avec des contemporains tels que Bataille qui rend les positions de Caillois si surprenantes, et le fait qu'elles peuvent rappeler les arguments utilisés par les régimes totalitaires pour condamner l'art moderne, bien que, chez Caillois, l'objectif soit de défendre une poésie qui serve la cause de l'homme. La rupture avec le Surréalisme, le contexte de guerre et l'exil, semblent avoir contribué à radicaliser Caillois dans ses positions, tel qu'on peut le voir également dans le volume *Les impostures de la poésie* (1944).

***Lettres françaises* : contexte de publication des premières traductions de Caillois**

Les premières traductions de Caillois, étudiées dans un article précédent (Louis 2020), coïncident avec l'explicitation de sa conception de la langue dans la préface qui accompagne la publication, au numéro 12 de la revue *Lettres françaises*, correspondant au 1^{er} avril 1944. L'ensemble « Poètes d'Amérique », réuni par Caillois, se compose de son introduction, de « Saudade » de Gabriela Mistral, et d'« Arbres. Arbres dans la nuit et le jour, Pins » de Jules Supervielle. Il s'agit donc d'un ensemble composé des traductions de Caillois et des poèmes écrits en français de Supervielle. Rappelons que si la poésie était peu présente au départ dans la revue, elle va gagner progressivement du terrain, une ouver-

ture qui se réalise sous différentes formes : la publication d'essais sur le genre poétique (Gide 1941 : 1–5 ; Caillois 1941 : 33–39), l'édition d'anthologies de la nouvelle poésie française ainsi que de différents poètes de langue française, contemporains pour la plupart, comme Saint-John Perse, Louis Aragon, Henri Michaux, Max Jacob, ou Victor Hugo, et d'un numéro entièrement consacré à la poésie, le n°7–8, de février 1943. De nombreux textes de Roger Caillois font état de sa conception de la poésie (« Situation de la poésie », « L'héritage de la Pythie », « Poètes d'Amérique »), mais on trouve aussi des contributions d'autres auteurs, par exemple « Supervielle et le sens de la Nuit » d'Etiemble, « Thèmes et variations » de Néstor Ibarra, et « Introduction au galet » de Francis Ponge (Ponge 1945 : 11–14).

Le choix de Gabriela Mistral et la décision de traduire ses poèmes répond sans doute à la naissance de l'intérêt de Caillois pour la littérature du sous-continent, mais aussi aux réseaux personnels de Victoria Ocampo, car celle-ci et Gabriela Mistral, qui était déjà un poète célèbre, s'étaient liées d'amitié au début des années 1930. *Tala*, recueil d'où sont extraits les poèmes publiés par Caillois, avait d'ailleurs été édité par la maison d'édition SUR en 1938 ; le volume se ferme sur « Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina », portrait poétique de Victoria. Caillois va nouer des liens avec Gabriela Mistral, qui se prolongeront par la suite⁴. Rajoutons que la pratique de l'écriture en langue française par des écrivains hispano-américains attestée dans *Lettres françaises* va s'avérer déterminante dans le changement de positionnement de Caillois vis-à-vis de la littérature. Néanmoins, contrairement à ce que la suite de la carrière de Caillois peut induire à penser, il n'existe pas de véritable politique de traduction de la littérature hispano-américaine dans la revue, même si, en revanche, il est évident que cette expérience, bien que limitée, a pu être une des sources de la collection « La Croix du Sud » ; les seules traductions d'auteurs de langue espagnole sont celles de Gabriela Mistral, faites par Caillois, comme on l'a dit.

Avant cette publication, l'expérience de Caillois en tant que traducteur semble s'être limitée à ses années d'études, car le thème et la version classiques étaient les piliers de la formation dont il avait bénéficié en France⁵, une pratique, qui, d'après Néstor Ibarra, aurait laissé des traces :

⁴ L'évolution de leurs rapports peut être saisie en partie dans la correspondance entre Caillois et Victoria, voir *Correspondance Victoria Ocampo – Roger Caillois* 1997, en particulier les pages 246, 253, 257, 259–260, 264, 265, 272–275, 347.

⁵ Caillois arrive à Paris en 1929 pour intégrer la classe préparatoire de Louis-le-Grand, et est admis à l'École normale supérieure en 1933, où il passe l'agrégation de grammaire.

Tout bonnement je me demande si lui [Bénichou] et Caillois ne se souviennent pas trop de leurs années de professorat secondaire. Ils sont peut-être marqués à jamais par la version latine. Ils savent trop que *Amat janua limen* ne doit pas être traduit par *la porte aime le seuil*, parce que l'élève qui traduit ainsi ne fait pas comprendre qu'il a compris, montre plutôt qu'il n'a pas compris (il s'agit d'une porte qui ne quitte plus le seuil, que personne n'ouvre plus, celle d'une vieille courtisane désaffectée) (Ibarra 1969 : 151–152).

L'analyse des premières traductions de Caillois nous permet de constater que cette tâche importée de la tradition scolaire et universitaire française marque ses premières traductions, même si sa pratique va évoluer dans la suite de sa carrière. L'ensemble « Saudade », publié par Caillois dans *Lettres françaises*, est une sélection de poèmes de Gabriela Mistral de la section ainsi intitulée dans le volume en espagnol, composée de « L'étrangère » (« La extranjera »), « Boire » (« Beber »), « Toutes nous allions être reines » (« Todas íbamos a ser reinas »), et « Choses » (« Cosas »). Caillois explique le sens du mot portugais « saudade » dans une note à la fin du texte, qui indique également l'origine des textes : « *Saudade*, leur titre commun, est un mot portugais difficilement traduisible ; étymologiquement, il signifie *solitude*, mais son sens ordinaire est *regret*, *nostalgie*, etc . . . » (Caillois 1944a : 18). Ainsi, le choix opéré peut être mis en rapport non seulement avec l'expérience d'expatriation du même Caillois, mais aussi avec le public visé par la revue, susceptible de ressentir et de comprendre ce sentiment de nostalgie, de regret et de solitude provoqué par l'exil⁶ ; néanmoins les poèmes choisis semblent répondre également à la volonté de mettre en valeur l'idée de la terre américaine comme source de la poésie.

Notre examen de ces premières traductions de Caillois a mis en évidence des traits qui deviendront progressivement caractéristiques de sa pratique. D'une part, l'introduction d'un écart de registre, soit en simplifiant la langue poétique de Gabriela Mistral, soit en introduisant un vocabulaire poétique lorsque la langue employée relève du registre du quotidien ; l'altération du rythme des phrases, à travers la modification de la ponctuation et la suppression de propositions ; des écarts dus soit à la méconnaissance de la langue soit à l'inscription d'une interprétation personnelle du traducteur. Malgré notre retour sur la question de la maîtrise de la langue espagnole chez Caillois, concernant son travail de traducteur (ou de co-traducteur, car, dans le cas précis de Gabriela Mistral ce n'est pas uniquement la collaboration probable de son épouse qui est en question, mais aussi la participation de Victoria Ocampo et de Gabriela Mistral), il est évident que ces caractéristiques ne viennent pas exclusivement de sa méconnaissance de l'espagnol ; en effet, on remarque également l'absence de connaissance de la

⁶ Le seul poème de la section « Saudade » de *Tala* non publié dans la sélection pour *Lettres françaises* est « País de la ausencia » (« Pays de l'absence »).

tradition poétique hispano-américaine (et, plus généralement, espagnole), qui se traduit par un manque de compréhension des structures poétiques travaillées, qui ne peut être remplacée par l'usage d'une grammaire ou d'un dictionnaire (à la façon de la pratique de la version dans les institutions françaises).

Quand la nature est culture

Au moment de leur rencontre en mars 1939 en France, Caillois parle à Victoria Ocampo de sa fascination pour le plateau désertique de Caussols, commune de l'arrière-pays grassois (Ocampo-Caillois 1997 : 27–34) ; Victoria se montre irritée par son enthousiasme pour un espace qui lui semble peu grandiose comparé aux étendues hispano-américaine (33). Une fois en Argentine, Caillois profitera de son séjour pour découvrir ces grands espaces lors d'un voyage réalisé en 1941 et 1942, et écrira plusieurs textes sur le paysage américain, parmi lesquels « La Pampa » et « Patagonie ». Tant Victoria que Caillois partagent la conception de certaines élites argentines qui perçoivent dans leur paysage imposant une origine de leur identité, qui fut, de plus, affirmée par des théories comme celle de Keyserling. La découverte du paysage hispano-américain se produit donc dans la période où Caillois se lance dans la traduction, et où il ouvre un espace dans *Lettres françaises* à des textes écrits par des écrivains argentins, franco-argentins, ou autres, qui écrivent en français ; et c'est ainsi qu'on arrive à son introduction à « Poètes d'Amérique », où il expose sa conception du rapport entre identité nationale, littérature nationale et langue, et commence à ébaucher sa théorisation des formes non aléatoires, même si Caillois semble tâtonner dans ces débuts.

L'Amérique, rappelons-le, était devenue une réalité géographique pour les immigrants français qui se retrouvaient éparpillés dans différents pays du Nord et du Sud, et parvenir à les relier était un des objectifs qui avaient conduit à la fondation de la revue⁷. Le concept d' « Amérique » s'affirme progressivement chez Caillois, et s'impose même au Collège de Sociologie en Argentine, où le quatrième et avant-dernier débat qui y est organisé, le 13 octobre 1941, porte sur le sujet « Les Amériques ont-elles une histoire commune ? », où il décrit le continent comme une anti-Europe⁸. Dans « Poètes d'Amérique », Caillois propose

⁷ Lettre à Paulhan, 5 novembre 1940, citée par Felgine (1994 : 210–211, 218–219).

⁸ « Debates sobre temas sociológicos: ¿Tienen las Américas una historia común? », *Sur* 86, 1941. Caillois identifia dans la liberté et l'individualisme les deux éléments constitutifs de l'unité de l'histoire américaine, et esquissa l'image d'une Amérique comme anti-Europe. Voir Galletti (1992 : 151–156).

une nouvelle catégorie, celle de « poète américain » dont l'identité est liée au paysage et s'établit *au-delà* de la langue dans laquelle écrit un poète ; une identité qui, de plus, permettrait de réconcilier une série d'oppositions qui ont marqué la définition de l'identité nationale en Amérique latine : « l'Indien et le Blanc, la Pampa et les Andes, ou, si l'on veut, le littoral et l'intérieur ou encore les versants Atlantique et Pacifique, dont l'antagonisme est perceptible de l'Alaska à la Patagonie » (Caillois 1944a : 7). Dans le domaine des Lettres, l'opposition se présente ainsi : « d'une part la langue et les mœurs espagnols, de l'autre la culture et les idées françaises » (Caillois 1944a : 7). D'après Caillois, c'est dans ce cadre qu'il faudrait situer les poèmes de Gabriela Mistral et de Jules Supervielle ; cette possibilité relève, néanmoins, pour la critique, d'un jeu, puisque sa position est que « l'Amérique sait fondre toutes ces différences dans une unité originale » (Caillois 1944a : 7), ce qui remet en cause l'idée qu'une littérature nationale est celle qui est écrite dans la langue officielle du pays.

Caillois est sans doute conscient du fait qu'il s'engage dans une conception du rapport entre langue, littérature et identité nationale qui non seulement n'est pas courante, mais qui a peu de chance d'être partagée par ses contemporains, et dans laquelle, comme on l'a suggéré, ses contacts avec des écrivains hispano-américains qui écrivent en français (Victoria et Silvina Ocampo, Jules Supervielle) ont joué un rôle essentiel : il perçoit l'existence d'une identité littéraire qui ne se définit pas en fonction d'une correspondance entre langue nationale et littérature. Ceci l'amène à affirmer : « Il [Supervielle] est un poète américain d'expression française, tout comme Gabriela est un poète américain d'expression espagnole »⁹. Il rajoute, dans une note en pied de page, que les cas de Gabriela Mistral et de Jules Supervielle sont simples ; plus complexes et plus dramatiques sont ceux de Julian Green, Dominique Braga, Vicente Huidobro, Alfredo Gangotena, ou Victoria Ocampo, bien qu'il n'explique pas pourquoi. Signalons aussi que dire qu'un poète est « d'expression » française ou espagnole équivaut à considérer le choix de la langue comme une question mineure – l'essentiel étant *ailleurs*, dans ce cas, dans le rapport établi à une nature aux traits spécifiques, variés mais marquants¹⁰. La nature devient ainsi culture, une question des plus intéressantes, en rapport avec la polémique qui l'opposera à Claude Lévi-Strauss lorsque celui-ci publie

⁹ On peut, certes, voir dans cette conception une des raisons qui mena Caillois au refus de parler l'espagnol pendant son séjour en Argentine. Voir Felgine (1994 : 211).

¹⁰ Il serait intéressant, bien entendu, de considérer ces réflexions de Caillois à la lumière de celles surgies autour de la définition du réalisme magique, en particulier celles d'Alejo Carpentier et d'Uslar Pietri.

Race et histoire en 1952¹¹. Si l'identité nationale se trouve située dans le rapport de l'écrivain au paysage, à la nature de son pays, ou du pays où il habite et écrit, la « différence des langues n'importe pas plus que le contraste des races ou des paysages originels » (Caillois 1944a : 8). En Amérique les langues cohabitent, et le français est considéré comme une des langues du continent.

À ce stade de la carrière de Caillois, en 1944, on remarque l'absence d'une véritable conception de la traduction en tant que pratique littéraire, que nous constatons également dans *Poèmes* de Gabriela Mistral, malgré la présence dans le volume d'une « Postface du traducteur », deuxième texte où ses réflexions intuitives et peu systématiques se développent (Caillois 1946 : 131–134). Dans ce bref texte qui semble, comme on le verra, confirmer la perspective d'Ibarra, il commence par affirmer l'insuffisance des traductions, mais l'attribue immédiatement au genre poétique aux difficultés propres au genre poétique ; il revient néanmoins sur ses choix, les décrivant comme devant être réalisés entre rythme et sens, puis sur ce qu'il appelle « les pièges de la langue » : certains mots n'existant pas dans la langue cible, d'autres acquérant en Amérique un sens différent de celui qu'ils ont en Espagne (un moment particulièrement amusant du texte, qui permet de mesurer son ignorance de l'espagnol américain)¹², d'autres, enfin, désignant des objets qui n'existent pas en français. C'est ainsi que surgit ce qui apparaît comme le plus grand obstacle selon Caillois : la poésie de Gabriela Mistral ne dépayse jamais, elle présente au lecteur hispanophone un monde familier, simple où tout est connu depuis toujours ; mais ce monde est pour le lecteur français inconnu, non familier, étranger : « Cette poésie, venant des antipodes, nous introduit dans un décor où tout nous déconcerte : et elle s'appuie sur l'accoutumé, elle s'applique à lui accorder si exactement la sensibilité, qu'il devient à la fin pour celle-ci quelque chose d'inévitable et d'absolu, qui la comble. Voici ce qui rend cette poésie si difficilement traduisible. » (Caillois 1946 : 133). L'écart entre la perception de la poésie de Mistral par les lecteurs de langue espagnole et celle des lecteurs français n'est pas résolu ; il se présente dans le texte de Caillois comme une contradiction, et non pas comme une des questions essentielles de toute traduction. La traduction se projette ainsi vers l'utopie et devient presque

11 Je ne peux malheureusement pas m'arrêter sur cette polémique, qui se développe dans les textes suivants : Caillois, « Illusions à rebours » 1954; Caillois, « Illusions à rebours (fin) » 1955; Lévi-Strauss, « Diogène couché » 1955. A propos de cette polémique, voir aussi Felgine (1994 : 321–322), et Panoff (1993).

12 « D'autres pièges – imprévisibles ceux-là – guettent le traducteur : le mot *piña* signifie pomme de pin, mais dans le poème *Enfances de la mort*, c'est l'ananas qu'il désigne, comme il est courant, dans le peuple en Espagne et au Chili, à cause précisément de la ressemblance de forme qui existe entre ce fruit et la pomme de pin. Qui peut le deviner ? », (Caillois 1946 : 131).

une aporie puisque Caillois semble postuler que la traduction devrait répondre aux principes de la réception du texte espagnol tout en apportant la connaissance d'un monde autre. De plus, si dans les réflexions de Caillois nous croyons retrouver les principes de la version académique française, c'est parce qu'il affirme la nécessité d'exclure tout mot étranger (précisément, pour conserver la perception d'un monde familier, mais qui ne l'est pas pour le lecteur français), et parce qu'il semble privilégier les principes de la langue poétique française au détriment de traits de la tradition poétique espagnole.

Caillois définit également ses objectifs, qui correspondent à nos remarques au sujet de la revue :

Je n'ai pas la prétention d'avoir réussi dans mon dessein de rendre perceptible, malgré la différence de la langue, du climat, de la race, de la culture, cette patrie intime, presque identique à l'autre, l'extérieure, la géographique, dont elle est le double incorruptible et dont elle garde en tout cas l'aspect le plus habituel et le plus contingent : toutes choses, une fois senties ou perçues, s'y trouvent comme fixées et miraculeusement assurées contre la destruction (Caillois 1946 : 133).

Ainsi traduire, c'est rendre compte d'un espace géographique et mémorial identitaire, non pas d'une autre langue et d'une tradition littéraire, une vision qui désarticule le rapport entre langue, géographie politique et nation. Nous constatons également qu'un des aspects qui organise l'épistémologie de Caillois est ici ébauché : l'idée de l'existence de structures communes à la nature et aux productions des hommes, artistiques en particulier. On peut décrire ce mouvement comme une affirmation de l'absence d'arbitraire, expression qui désigne une forme de cohérence du monde physique, qu'on peut définir à partir de l'ouvrage de Caillois *Approches de la poésie* publié en 1978, où il reprend sa définition de la poésie comme lieu de la métaphore et de l'analogie par excellence, qui s'intègrent dans un mouvement plus vaste : elles reflètent les combinaisons possibles des phénomènes physiques et des éléments (au sens scientifique du terme), au-delà du langage et de l'homme qui le parle. Est ainsi définie une raison poétique, qui s'oppose à l'image poétique des surréalistes qui, d'après Caillois, mettent en valeur un lien gratuit et mystique – l'imposture de la poésie se trouverait dans cette attitude. L'objectif est donc d'accéder à des images qui ne soient pas fortuites, ni arbitraires, ni inimaginables, et qui n'engagent pas le hasard et la gratuité :

Je ne cache pas l'éblouissement un peu craintif que j'ai toujours ressenti pour les images fortuites, arbitraires, et si je vais jusqu'au bout, pour les images inimaginables (cette séduction a joué son rôle dans mon adhésion passagère au surréalisme). Or, les images de Saint-John Perse ne sont jamais arbitraires, jamais fortuites, jamais vraiment inimaginables. Bien au contraire : plutôt despotiques pour l'imagination. De sorte qu'elles consti-

tuèrent pour moi de façon ininterrompue une sauvegarde décisive contre les splendeurs non gagées du hasard et de la gratuité. [. . .] Saint-John Perse m'a confirmé dans la certitude que la poésie n'était pas la décharge, de siècle en siècle plus réduite, où la pensée rigoureuse entasse ses déchets irrécupérables, mais la moitié complémentaire de la science rigide des éléments et des énergies dont les millions de connivences, pour l'homme infinies, l'environnement de frondaisons et de saveurs, de toute sorte, où il promène une existence éphémère qui n'a pas le temps d'en épuiser la multitude prochaine (Caillois 1978 : 225–228).

En d'autres termes, le langage ne serait pas arbitraire, et la littérature non plus, mais constitueraient des tentatives d'appréhender des structures existant dans le monde, qui se manifestent sous différentes formes. Il ne fait aucun doute que cette conception marque les traductions de Caillois, tout comme ses éditions de littérature hispano-américaine, puisqu'elle resigne le rapport entre deux langues, l'axe déterminant se trouvant dans l'aptitude de chacune d'entre elles à se connecter à ces structures non arbitraires.

La « Postface du traducteur » présente d'autres éléments intéressants pour comprendre les débuts de la carrière de Caillois. Le *topos* de l'infidélité et de la trahison, l'affirmation que sa tentative n'a pas été couronnée de succès, malgré la contribution de Gabriela Mistral, qu'il a eu la possibilité de consulter lorsqu'il était dans l'impasse, reviennent. Néanmoins, il se présente comme traducteur, associant cette image à celle du découvreur du Nouveau Monde, chargé de nommer un univers inconnu qui n'existe pas en Europe (les arbres, les animaux), ce qui renvoie aux chroniques de la découverte de l'Amérique, une image évocatrice.

Les états de la recherche

Le parcours proposé sur les premiers pas de Roger Caillois en tant qu'éditeur et traducteur met en évidence le lien étroit qui unit ces deux pratiques, indissociables chez lui. Entrée dans sa vie par la « porte étroite » de l'édition de revue, la traduction poursuit son chemin à travers la pratique du volume, et, plus tard, de la collection éditoriale. De plus, les types de support – une revue dont le succès de vente est venu du soutien de la communauté française et des francophiles et sympathisants argentins, une collection éditoriale qui s'inscrit dans un projet politique d'extension de la culture française en Amérique latine et de retour à la littérature d'imagination, et dont le succès dépend de la vente – vont être déterminants dans l'évolution des conceptions de Caillois, en particulier en ce qui concerne le rapport entre langue, culture nationale et littérature nationale. Car, en effet, la collection « La Croix du Sud » a placé la littérature du sous-continent sous le signe de la réalisation sociale et culturelle, la fiction et la poésie

étant appréhendées comme des outils de connaissance, ou comme document, tel que l'a signalé Roger Bastide (1958).

Si nous avons constaté l'absence d'une politique de traduction de littérature hispano-américaine dans *Lettres françaises*, et le manque d'une conception de la traduction chez Caillois dans cette étape, autant la présentation de « Poètes d'Amérique » que la postface de *Poèmes* de Gabriela Mistral constituent une première preuve de la perception d'un espace éditorial à exploiter, et proposent un début de réflexion sur la pratique du traducteur. La sélection, qui sera un des facteurs essentiels de « La Croix du Sud », même si l'ensemble met à l'épreuve toute tentative d'identifier ses critères à un axe unique, n'apparaît pas comme un problème dans ces débuts, la place privilégiée à Gabriela Mistral étant déterminée à la fois par son amitié avec Victoria Ocampo et par le Prix Nobel; les choix de la collection traduisent autant les vacillations et les projets de Caillois, qui vont évoluer au fil du temps, que les restructurations de la topographie éditoriale française, et l'évolution du positionnement de la littérature hispano-américaine dans le marché et dans l'académie française (Guerrero 2018).

Bibliographie

- VVVV. (1981) : « Roger Caillois ». *Cahiers pour un temps*. Paris : Centre Georges Pompidou/Pandora Editions.
- Aguilar, Gonzalo/Siskind, Mariano (2002): « Viajeros culturales en la Argentina (1928–1942) ». In: Jitrik, Noé (ed.), Gramuglio, María Teresa: *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires : Emecé, pp. 367–391.
- Aguilar, Gonzalo (2009): « La piedra de la Medusa ». In : *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires : Santiago Arcos Editor, coll. Parabellum, pp. 185–210.
- Antelo, Raúl (2005): « La acefalidad latinoamericana ». In : *Revista Casa de las Américas* 241, pp. 122–131.
- Aragon, Louis (1943) : « Le cantique à Elsa ». In : *Lettres françaises* 78, pp. 56–62.
- Bastide, Roger (1958) : « Sous “La Croix du Sud” : l'Amérique latine dans le miroir de sa littérature ». In : *Annales* 1, pp. 30–46.
- Bataille, Georges/Caillois, Roger/Duthuit, Georges [et al.] (1995) : *Le Collège de sociologie : 1937–1939*. Textes présentés par Denis Hollier. Paris : Gallimard.
- Bernès, Jean-Pierre (1992) : « Jorge Luis Borges et Roger Caillois: chronique d'un desencuentro ». In : *Río de la Plata* 13–14, pp. 207–223.
- Bernès, Jean-Pierre (1993) : « Fictions – Notice ». *Jorge Luis Borges. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, pp. 1539–1563.
- Caillois, Roger (1939) : « Naturaleza del Hitlerismo ». In : *Sur* 9, 61, pp. 93–107.
- (1940) : « Atenas frente a Filipino ». In : *Sur* 10, 68, pp. 7–23.
- (1941a) : « Pour une esthétique sévère ». In : *Lettres françaises* 1, pp. 33–39.
- (1941b) : « La victoria de Atenas ». In : *Sur* 81, pp. 33–35.

- (1942) : « La Pampa ». In : *Lettres françaises* 2, pp. 1–3.
 - (1943a) : « Situation de la poésie ». In : *Lettres françaises* 7–8, pp. 1–8.
 - (1943b) : « L'héritage de la Pythie ». In : *Lettres françaises* 10, pp. 33–41.
 - (1944a) : « Poètes d'Amérique ». In : *Lettres françaises* 12, pp. 7–8.
 - (1944b) : « Manifeste pour une littérature édifiante ». In : *Lettres Françaises* 13, pp. 1–5.
 - (1946a) : « Des excès de la littérature ». In : *Cahiers de la Pléiade* 1, pp. 127–135.
 - (1946b) : *Le Rocher de Sisyphé*. Paris : Gallimard.
 - (1954) : « Illusions à rebours ». In : *NNRF* 24, pp. 1010–1024.
 - (1955) : « Illusions à rebours (fin) ». In : *NNRF* 25, pp. 58–66.
 - (1978) : *Approches de la poésie*. Paris : Gallimard.
 - (1997) : *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho. Paris : Stock.
 - (2007) : *Correspondencia 1926–1956 de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo*. Buenos Aires : El cuenco de Plata.
- Etiemble, René (1942) : « Supervielle et le sens de la Nuit ». In : *Lettres françaises* 5, pp. 18–26.
- Felgine, Odile (1994) : *Roger Caillois (biographie)*. Paris : Stock.
- Felgine, Odile/Ayerza de Castilho, Laura (1991) : *Victoria Ocampo*. Paris: Criterion. Préambule d'Ernesto Sábato.
- Galletti, Marina (1992) : « Du Collège de Sociologie aux *Debates sobre temas sociológicos*. Roger Caillois en Argentine ». In : Jenny, Laurent (ed.) (1992) : *Roger Caillois : la pensée aventurée*. Paris : Belin, pp. 139–174.
- Gide, André (1941) : « Sur une définition de la poésie ». In : *Lettres françaises* 1, pp. 1–5, 6–7.
- Gramuglio, María Teresa (1983) : « Sur: constitución del grupo y proyecto cultural ». In : *Punto de vista* 6, 17, pp. 7–9.
- (1992) : « Roger Caillois en *Sur* ». In : *Río de la Plata* 13–14, pp. 149–169.
- Guerrero, Gustavo (2018) : « La Croix du Sud (1945–1970): Génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana ». In : Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine, *Remapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston : De Gruyter, pp. 199–208.
- Hollier, Denis (1993) : *Les dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris : Éd. de Minuit.
- Hugo, Victor (1943) : « Poèmes oubliés ». In : *Lettres françaises* 7–8, pp. 43–45.
- Ibarra, Néstor (1943) : « Thèmes et variations ». In : *Lettres françaises* 10, pp. 26–32.
- (1969) : *Borges et Borges*. Paris : L'Herne.
- Jacob, Max (1945) : « Deux poèmes ». In : *Lettres françaises* 15, pp. 19–20.
- Jenny, Laurent (ed.) (1992) : *Roger Caillois. La pensée aventurée*. Paris : Belin.
- King, John (1986) : *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture. 1931–1970*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Klengel, Susanne (2018) : « El derecho a la literatura (mundial y traducida). Sobre el sueño traslatológico de la Unesco ». In : Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.) : *Remapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston : De Gruyter, pp. 131–155.
- Lambert, Jean-Claude (ed.) (1991) : *Les Cahiers de Chronos. « Roger Caillois ». Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois*. Paris : Editions de la Différence
- Lévi-Strauss, Claude (1955) : « Diogène couché ». In : *Les temps modernes* 10 (110), pp. 1187–1220.

- Louis, Annick (2002) : « Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé? ». In : Courtois, Jean-Patrice/Krzywkowski, Isabelle (eds.) : *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*. Paris : éditions L'Improviste.
- (2006) : *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*. Montreuil : Aux lieux d'être.
- (2007) : *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*. Montreuil : Aux lieux d'être.
- (2013) : « Étoiles d'un ciel étranger. Roger Caillois et l'Amérique Latine ». In : *Littérature* 170 pp. 71–81.
- (2020a) : « El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto ». In : Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (ed.) : *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin/Boston : De Gruyter, pp. 125–146.
- (2020b) : « La traduction dans la revue *Lettres françaises* (1941–1947) de Roger Caillois ». In : Béhar, Roland/Camenen, Gersende (eds.) : *Scènes de la traduction France/Argentine*. Paris : Editions rue d'Ulm.
- Michaux, Henri (1942a) : « Idées de traverse ». In : *Lettres françaises* 6, pp. 1–11
- (1942b) : « La marche dans le tunnel ». In : *Lettres françaises* 11, pp. 1–14, sous le pseudonyme de Paques-Vent.
- Mistral, Gabriela (1946) : *Poèmes*. Paris : Gallimard.
- Molloy, Silvia (1972) : *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris : PUF.
- Panoff, Michel (1993) : *Les frères ennemis. Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss*. Paris : Editions Payot et Rivages.
- Podlubne, Judith (2012) : *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario : Beatriz Viterbo.
- Ponge, Francis (1945) : « Introduction inédite au Galet ». In : *Lettres françaises* 16, pp. 11–14.
- Saint-John Perse (1942) : « Exil ». In : *Lettres françaises* 5, pp. 1–11.
- (1943) : « Pluies ». In : *Lettres françaises* 10, pp. 1–9.
- Villegas, Jean-Claude (1992) : « Aux seuils d'une collection ». In : *Río de la Plata* 13–14, pp. 191–205.

Nataly Jiménez Melo

Los archivos de Claude Couffon

Una mirada sobre la figura del traductor y del mediador

Más de 1600 documentos constituyen el fondo personal del traductor, periodista, poeta y catedrático universitario francés Claude Couffon (1926–2013). Además de dar cuenta de la trayectoria profesional e institucional de Couffon en el campo de la traducción y el periodismo literarios, estos archivos son de gran interés para los estudios en traducción literaria y sociología de la literatura. Por una parte, reflejan el proceso de traducción al francés de obras cumbre de la literatura española y latinoamericana, tales como *El Otoño del patriarca*, a través de pruebas de traducción, correcciones, apuntes de trabajo, registros de fuentes documentales, correspondencias con los escritores, etc. En este sentido, estos documentos pueden aportar importantes pistas para los estudios en génesis de la traducción y otros aspectos de esta última por los cuales los *Translation Studies* se interesan, tales como la enunciación del traductor, el carácter creativo de la traducción, y el estatuto de la obra traducida, así como también abren campo a investigaciones en sociología de la traducción. Por otra parte, en la medida en que han sido producidos por uno de los principales difusores de las literaturas iberoamericanas en Francia, estos archivos ponen en evidencia la importancia de las redes y de las instancias de mediación en la configuración del espacio de recepción de las obras, a través de estrategias de difusión y de modalidades de inscripción material de las obras, y en la circulación y la consagración de obras hispanoamericanas en Francia en la segunda mitad del siglo XX. Los archivos de Claude Couffon se sitúan, de esta manera, en dos categorías de archivos: archivos de traductor y archivos de mediador literario.

El presente artículo tiene como objetivo presentar la naturaleza y el valor documental de los archivos de este intelectual e hispanista francés, y el interés que este tipo de archivos puede comportar para la investigación en estudios sobre la traducción y en historia de la mediación y de la circulación de las literaturas hispanoamericanas en Francia. Para ello, estableceremos en una primera parte una tipología documental y veremos cómo ciertos documentos allí presentes pueden aportar pistas de comprensión del proceso de traducción y de la visión del traductor sobre dicho proceso. En una segunda parte de nuestra presentación, nos concentraremos en los indicios que algunos de estos documentos ponen de manifiesto sobre el grado de enunciación y de participación

Nataly Jiménez Melo, Université de Caen Normandie

“paratextual” (Genette 1987) del traductor en la identidad y la configuración material de la obra traducida, así como en su difusión y promoción. Finalmente, veremos cómo estos archivos revelan la figura y la relevancia Claude Couffon en cuanto mediador y su importancia en el panorama de la difusión de la literatura latinoamericana en Francia.

1 Los archivos de Claude Couffon

1.1 Traductor y figura central de la difusión de la literatura hispanoamericana

Un artículo publicado en agosto de 1951 en *Le Figaro littéraire* abre paso de manera espontánea a la carrera de Claude Couffon como traductor. A raíz de un interés por los poetas republicanos de la Guerra Civil española suscitado por su profesor de español, el joven Couffon emprende un viaje a Granada para indagar sobre las condiciones de la muerte de Federico García Lorca. Las conclusiones de la investigación son publicadas gracias a la recomendación de François Mauriac en un artículo que genera conmoción en España y atrae la atención de célebres escritores como Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, quienes no tardan en felicitar al joven periodista por sus pesquisas y lo solicitan para traducir sus obras.

Este será el inicio de una profusa serie de colaboraciones con importantes revistas y periódicos literarios tales como *Le Figaro Littéraire*, *Le Monde*, *Les Temps Modernes*, *Les Lettres Nouvelles*, *Europe*, *Le Magazine Littéraire* y *Les Lettres françaises*, con los que mantiene una colaboración semanal de quince años hasta 1972. En ellos, Couffon traduce y contribuye a la difusión en Francia de numerosos autores españoles y latinoamericanos a través de cientos de artículos, reseñas y entrevistas. Entre esas colaboraciones, cabe destacar el número especial preparado con Octavio Paz y Julio Cortázar en julio de 1961 para *Les Lettres Nouvelles* dedicado a “Los nuevos escritores de América Latina”. Asimismo, es propicio resaltar una extensa entrevista realizada a Carlos Fuentes, publicada el 20 de mayo de 1959 en esa misma revista. Dicha entrevista, que lleva por título “Carlos Fuentes nos habla de la nueva novela mexicana”, no solo constituye una oportunidad para comentar las intenciones del escritor mexicano al momento de escribir *La región más transparente* y para anunciar algunas de las perspectivas de su novelística ulterior, sino que también permite dar a conocer los nombres de una nueva ola de novelistas mexicanos – tales como Agustín Yáñez y Sergio Galindo –, quienes reactivaron por entonces la producción narrativa de su país des-

pués del largo silencio que siguió a “la novela de la Revolución”. Otro ejemplo que ilustra esta labor periodística en el ámbito de la literatura hispanoamericana es el artículo sobre Julio Ramón Ribeyro publicado en *Les Lettres Françaises* el 16 de febrero de 1967, en el cual se promociona el primer libro traducido al francés del escritor peruano, *Charognards sans plumes*.

La influencia de Couffon en el ámbito editorial se consolida a través de su nombramiento, a finales de la década de los años cincuenta, como miembro del comité de redacción y consejero literario para el sector hispano de la revista *Les Lettres Nouvelles*, dirigida por Maurice Nadeau. Asimismo, es designado por Albert Camus como consejero literario en literatura hispanoamericana para la editorial Gallimard. En esta misma época, su labor periodística le permite conocer y trabar amistad con autores latinoamericanos residentes en París, tales como Miguel Ángel Asturias, el cual le confía la traducción de un poemario que llevará el título de *Messages indiens*, publicado en 1958 por la editorial Seghers. A partir de 1963, Couffon se hace cargo de la traducción de la totalidad de la obra del escritor guatemalteco. De la misma manera, Couffon establece contacto con Nicolas Guillén durante el exilio del poeta cubano en París y propone a Pierre Seghers la traducción y la publicación de una recopilación de sus poemas. Es así como aparece en 1955 *Chansons cubaines et autres poèmes*, una versión bilingüe publicada en la colección “Autour du monde” que tuvo una acogida favorable y cuyos ejemplares se agotaron en tres semanas. El mismo año se publica *Elégies antillaises* en la misma colección, libro para el cual realiza el prólogo y la traducción.

Otras traducciones que merecen ser mencionadas y que fueron realizadas para la misma colección de Seghers durante los años cincuenta son *Dicté par l'eau* (1952) de Jorge Carrera Andrade, *Poèmes* (1954) de Juan Liscano, *Les espaces chauds* (1955) de Vicente Gerbasi, *Dimanche vers le Sud* (1956) de José Herrera Petere y *Le Marin à terre* (1957) de Rafael Alberti. De la década de los años sesenta es importante retener las traducciones de *Pido la paz y la palabra* (*Je demande la paix et la parole*, Maspero, 1963) de Blas de Otero, de *El hotel de la luna* (*L'Hôtel de la lune*, Albin Michel, 1966) y de *Biografía de un cimarrón* (*Esclave à Cuba*, Gallimard, 1967) de Miguel Barnet.

A partir de los años setenta, Couffon traduce las obras de otros escritores latinoamericanos ya mundialmente conocidos para entonces, tales como Pablo Neruda y Gabriel García Márquez. Del poeta chileno traduce para la editorial Gallimard *Memorial de Isla Negra* (*Mémorial de l'Île-Noire*, 1970, 1977), *Confieso que he vivido* (*J'avoue que j'ai vécu*, 1975), *Para nacer he nacido* (*Né pour naître*, 1980) y retraduce *Canto general* (*Chant général*, 1977). En lo que al escritor colombiano respecta, realiza la traducción para la editorial Grasset de la segunda obra de García Márquez publicada en Francia, *El otoño del patriarca* (*L'Automne*

du patriarche, 1977), y de obras posteriores entre las que figuran la colección de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* (*Les Funérailles de la Grande Mémé*, 1977), así como las novelas *Crónica de una muerte anunciada* (*Chronique d'une mort annoncée*, 1981) y *La Hojarasca* (*Des feuilles dans la bourrasque*, 1983).

El trabajo de Couffon no deja de ser tan fértil durante la década de 1980 dando así lugar a la recopilación de poemas *Poème du Sud et autres poèmes* (Gallimard, 1982) de Luis Mizón, a la traducción de *Árbol de Diana* (*Poèmes. Arbre de Diane*, Centre culturel Argentin, 1983) de Alejandra Pizarnik y a la traducción del primer tomo de *Memorias del fuego* (*Mémoire du Feu : Les Naissances*, Plon, 1985) de Eduardo Galeano. De este período también datan la traducción de los textos reunidos en *L'écrivain et la catastrophe* (Le Seuil, 1986) de Ernesto Sábato y de la novela *La vida breve* (*La vie brève*, Gallimard, 1987) de Juan Carlos Onetti, en colaboración con Alice Gaspar.

Finalmente, la labor de Couffon en cuanto traductor y promotor de la literatura hispanoamericana se extiende hasta finales del siglo XX y durante la primera década de los años 2000. En este período, Couffon contribuye ampliamente a la traducción de poetas latinoamericanos cuyos textos son reunidos y publicados por la editorial La Différence. Entre estas publicaciones, cabe destacar *Le soleil sous les racines* (1990) de Elvio Romero, *Mort sans fin et autres poèmes* (1991) de José Gorostiza, *Poèmes français II. Orogénie et autres textes* (1992) de Alfredo Gantogena y *La fille prodigue* (1994) de Dulce María Loynaz. En el ámbito de la novela, es importante resaltar la traducción, en estos años, de *El Chulla Romero y Flores* (*L'homme de Quito*, Albin Michel, 1993) de Jorge Icaza y de *Confabulario* (*Le fablier*, Patiño, 1993) de Juan José Arreola. Posteriormente, Couffon colabora con la editorial Indigo para difundir la obra de poetas latinoamericanas, tales como Blanca Varela (*Le livre d'argile*, 1998), Vivian Lofiego (*L'arbre d'Ariel*, 1999) y Olga Orozco (*La nuit à la dérive*, 2000), así como también colabora con la editorial *Caractères* en la edición bilingüe de *Jaguar et autres poèmes* (2009) de Elsa Cross.

1.2 Hacia una constitución del fondo documental

Claude Couffon fallece en diciembre de 2013. Como resultado de un acuerdo firmado entre los derechohabientes y la esposa de Couffon, y en virtud de la amistad que lo une a este último, el poeta y filósofo francés Hughes Labrusse recibe un poder para administrar, gestionar y difundir su obra intelectual y literaria, al igual que sus archivos, manuscritos, artículos, fotografías y correspondencia. Como parte de su labor, Hughes Labrusse transfirió a su lugar de domicilio la totalidad de los documentos de Couffon preservados en más de treinta cajas de

gran formato con el fin de conservarlos, organizarlos y obtener una primera visión de conjunto del contenido de estos archivos. Esta primera etapa sirvió como base de un inventario de la totalidad de los documentos efectuado entre octubre de 2017 y mayo de 2018 en el cual tuvimos la oportunidad de participar. Este trabajo consistió en clasificar y realizar un repertorio del contenido de las cajas tomando como principio de base la clasificación inicial de los documentos que el mismo Couffon efectuó en tres categorías de expedientes o dosieres: expedientes relacionados con coloquios, homenajes, invitaciones oficiales y conferencias; expedientes constituidos en torno a un autor para la preparación de un volumen, de un artículo, de una entrevista o de un evento literario; y, finalmente, expedientes temáticos dedicados a la literatura de un país hispanoamericano o a un movimiento o corriente literarios. En este sentido, el trabajo realizado consistió principalmente en un inventario (clasificación, registro y descripción) que servirá de base para la futura instauración del fondo Claude Couffon que albergará el *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*, situado en la región de Normandía, cuya misión es reunir, preservar y promover el patrimonio editorial y literario contemporáneo.

Los documentos fuente que presentamos en este artículo se basan en dicho inventario y agradecemos particularmente a Hughes Labrusse y a Ina Salazar por habernos permitido formar parte de este proyecto.

1.3 La naturaleza documental de los archivos

Los archivos registrados en este inventario reflejan la labor profesional e institucional de Claude Couffon. Se trata entonces de documentos producidos o recibidos por este último en el ejercicio de sus actividades en calidad de traductor, periodista literario y catedrático universitario. De acuerdo con la recomendación propuesta en la *Description des manuscrits et fonds d'archives modernes et contemporaines en bibliothèque* (DeMArch) (2010) por el grupo de estandarización francés AFNOR para el establecimiento de tipologías documentales, podemos decir que una parte de los archivos de Claude Couffon figuran en la categoría de manuscritos de obras que incluyen, según la tipología citada, “trabajos preliminares, [. . .] borradores sucesivos, esbozos manuscritos o dactilografiados, copias destinadas a una eventual impresión, con o sin correcciones del autor, pruebas de imprenta corregidas”¹ (2010: 3). Asimismo, podemos incluir en esta primera categoría los documentos que alimentaron directa o indirectamente la investigación documental previa a la

1 Todas las traducciones del francés son mías a menos de que se indique lo contrario.

realización de traducciones, artículos, conferencias y prólogos. Tal es el caso, por ejemplo, de apuntes de trabajo, notas bio-bibliográficas, artículos críticos, y cualquier otro documento que permite reconstituir la trayectoria intelectual del productor de los archivos. Adicionalmente, encontramos una presencia de correspondencia activa y pasiva con un predominio de esta última y algunas cartas de terceros. Cabe resaltar que la correspondencia representa una mina, rica en intercambios con un gran número de escritores, editores, agentes culturales y representantes de diversas instituciones literarias, universitarias y políticas. A título de ejemplo y en lo que respecta a los escritores, encontramos cartas de Jorge Icaza, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Ana María Matute, Blas de Otero, Camilo José Cela, Jorge Carrera Andrade, José Emilio Pacheco, Jorge Edwards, Eduardo Galeano, entre otros. En el ámbito editorial, podemos citar los documentos epistolares expedidos por las editoriales Gallimard, Le Seuil y Patiño. Por último y en lo relativo a los intercambios con instituciones culturales y políticas, se hallan cartas de la Secretaría General de la UNESCO, de la Asociación de Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del Siglo XX, dirigida por Amos Segala; de los Ministerios de Cultura de algunos de los países en que Couffon realizó misiones culturales, así como de la Casa de las Américas en relación con la organización del Concurso Literario Hispanoamericano, y del Ministerio de Educación de Cuba con motivo de la invitación a la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución. Es importante precisar que en la correspondencia de Couffon se encuentran tanto cartas puntuales y aisladas como conjuntos de cartas pertenecientes a un intercambio mantenido a lo largo del tiempo con escritores —generalmente aquellos traducidos por Couffon— tales como Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillen y Jorge Guillen.

En lo que respecta a los documentos generados a partir de la actividad institucional de Couffon, estos archivos reflejan su impacto e importancia en el panorama de la difusión literaria y del latinoamericanismo francés de la segunda mitad del siglo XX. Este impacto se ve consolidado en el campo de la traducción a través de importantes premios de traducción con los que su trabajo es galardonado, como, por ejemplo, el *Grand Prix Traduction Halpérine Kaminsky* en 1978 y el *Grand Prix National de la Culture* en 1988. De igual manera, la figura de Couffon alcanza un alto reconocimiento por sus aportes al ámbito literario francés y mundial. Muestra de ello son las múltiples distinciones honoríficas que recibe, entre las cuales cabe destacar la Orden de las Artes y las Letras (1979) y la Orden Nacional de la Legión de Honor (1986). Sus archivos cuentan con documentos asociados a tales distinciones, y dan cuenta, asimismo, de una serie de múltiples misiones culturales en las que Couffon participó designado por el Ministerio de Relaciones Exteriores francés en más de seis países de América Latina y el Caribe entre 1974 y 1977. De la misma forma, uno de los expe-

dientes informa sobre la labor de Couffon como consejero cultural del, en aquel período, primer mandatario francés, François Mitterrand, a quien acompaña durante su visita de estado en Ecuador y Venezuela en octubre de 1979.

Ahora bien, la notoriedad de Couffon no se limita al ámbito nacional y atraviesa el Océano Atlántico. En España y en el continente americano recibe múltiples menciones honoríficas de la parte de diversas instituciones y universidades, en donde es invitado a participar en conferencias, coloquios, homenajes y congresos. Como ejemplo, podemos citar la Orden del Mérito de Ecuador (1993), el título de doctor honoris causa de la Universidad Nacional de San Agustín (Perú, 1994) y el premio León Felipe (1994) otorgado por su trayectoria como hispanista.

La reputación de Couffon traspasa esta esfera y le otorga voz y voto en la determinación del valor literario de obras hispanoamericanas, muestra de ello es el registro que a través de sus archivos nos llega de su participación en comités de jurados de premios literarios como el Premio Casa de las Américas, al que Couffon es invitado en dos ocasiones por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, presidida por Nicolás Guillén. En forma de cartas, invitaciones, fotografías, medallas y diplomas, los archivos reflejan el crédito concedido a Couffon en cuanto agente “intermediario transnacional” (Casanova 2008: 43) para la difusión y la valorización de la literatura hispanoamericana en Francia desde la segunda mitad de la década de 1950 hasta inicios de los años 2000. A través de invitaciones, cartas, informes de comités, informes de lectura y contratos editoriales, estos archivos ofrecen una visión de los vínculos entre Couffon y las instancias literarias, editoriales, culturales y académicas que contribuyeron de una u otra forma a la circulación y a la consagración mundial de las letras latinoamericanas a partir de los años sesenta. A título ilustrativo de estos vínculos, podemos evocar su participación como miembro de la comisión de literatura extranjera en el Centro Nacional de Letras (1981), en la delegación del tercer Encuentro Internacionales de Escritores (1982) y del sexto Congreso Mundial de Poesía (1982). También se destaca su participación en varias ediciones del Congreso Internacional del PEN Club Internacional y del decimoprimer Congreso de la Asociación de Críticos Literarios (1990), así como su participación en calidad de miembro del jurado del Premio Juan Rulfo (1994) y del Premio Halpérine-Kaminsky de Traducción.

De igual manera, la prominencia de la figura del traductor y periodista francés en el campo de las relaciones literarias y culturales entre Francia, España y América Latina se hace patente a través de un gran volumen de artículos y entrevistas que se le dedican y que indican una presencia activa en eventos literarios, culturales y universitarios de América Latina y de España.

Así pues, por medio de los archivos de Claude Couffon, la influencia de dos roles se transparenta: el traductor y el *passeur*. Al asumir estos roles, Claude Couffon participa en la difusión de la literatura hispanoamericana desde tres

esferas diferentes: la esfera académica, debido a su labor universitaria, principalmente a través de la participación en coloquios y la edición universitaria de volúmenes que recogen y estudian las obras de escritores hispanoamericanos; la esfera editorial, debido a cientos de traducciones, antologías poéticas y colaboraciones en obras colectivas, comités de redacción y ferias del libro; y finalmente, la esfera de promoción literaria, a través de su trabajo periodístico y la animación de misiones culturales, homenajes, encuentros literarios, conferencias, lecturas públicas, mesas redondas, así como la inauguración de centros culturales y de casas de poesía.

A continuación, nos proponemos examinar los archivos de Claude Couffon a la luz de la figura del traductor y de la figura del difusor, especialmente en el caso de las literaturas latinoamericanas.

2 Los archivos de traducción

Los archivos de Claude Couffon arrojan luz sobre el trabajo de traducción y el rol jugado por uno de los principales agentes de difusión y de promoción de las literaturas de España y de América Latina en Francia durante más de sesenta años. Por esta razón, son documentos que poseen un importante valor para la investigación en los campos de los estudios de traducción, la historiografía literaria y la sociología de la literatura. Ello nos lleva a cuestionarnos sobre lo que estos archivos pueden indicar sobre el proceso de traducción llevado a cabo por Couffon y el grado de intervención del traductor en la evolución y la historicidad de las obras traducidas.

2.1 Un análisis autorreflexivo sobre la traducción

Estos archivos comportan documentos que dilucidan el proceso detrás del quehacer traductivo de Couffon, tales como esbozos, pruebas de traducción con correcciones, borradores, apuntes documentales y notas bio-bibliográficas. También incluyen documentos que ponen de manifiesto un análisis auto-reflexivo del propio Couffon sobre el oficio del traductor. En este aspecto, estamos de acuerdo con el análisis de Laurence Beligard, Maryvonne Boisseau y Maïca Sanconie, para quienes “la comprensión del proceso traductivo implica [. . .] también un retorno al traductor, a través de una comprensión de su relación con los textos, con la lengua y con el lenguaje” (Beligard, Boisseau y Sanconie 2017: 492). Numerosos son los artículos y las entrevistas en los que Couffon expone su método de tra-

bajo, su visión sobre la práctica traductiva y sobre las literaturas y los autores que ha traducido. Desde diversos ángulos (la traducción, el periodismo, la enseñanza universitaria), Couffon narra de manera continua la evolución de las literaturas latinoamericanas desde el punto de vista de su difusor. Estos archivos nos permiten comprender dicha visión.

En lo que concierne a la concepción de la traducción según Couffon, una idea surge constantemente en sus entrevistas. Para el traductor, la obra que este se da a la tarea de traducir debe corresponder a la obra que él mismo hubiese querido escribir. Solo al respetar esta premisa el traductor puede “ponerse en el lugar de un autor para *recrear* sus libros” (Labé 1978). La traducción es así concebida como “re-creación”, reescritura que supone un desdoblamiento de la voz del autor, una simbiosis entre el autor y su traductor. Para ello, este último debe identificarse con el autor cuya obra traduce, como lo muestran sus afirmaciones en un artículo sobre Gabriel García Márquez: “Y así, la traducción, no de un libro sino de una obra, me permitía convertirme en cierto modo en su ‘doble’” (Couffon 1982a: 12)². Esta idea es confirmada por uno de los escritores al que Couffon traduce, Miguel Ángel Asturias, en una carta que figura en los archivos del traductor. Después de hacer recibido un ejemplar de *Messages indiens* el 8 de enero de 1958, Asturias felicita a Couffon por su traducción, que el escritor califica como “magistral”. Agrega: “Es Usted un ‘as’ de traductores. [. . .] No sabe cuánta alegría me causa decírselo y reconocerle su gran poder de recreador de poesía, ya que estas traducciones, son verdaderas recreaciones”. La misma idea volverá a surgir en un poema que el escritor guatemalteco dedica a su traductor en diciembre de 1972 y que lleva por título “Reanimaciones”:

Un poeta, Claude Couffon pasa a través de otros
poetas que también pasan a través de otros
poetas (poesía continua) y logra sin
romper los espejos comunicantes, hallar
no hallar habiendo hallado, esta tentativa
lúcida y fugaz de las “reanimaciones”
después del naufragio de la biografía³.

En esta visión de la traducción como “re-creación”, el prefijo “re” alude a la preeminencia de la obra original como punto de partida indiscutible de la obra

² Una copia de este artículo que lleva por título “Reflexiones de un traductor a propósito de un premio Nobel” se encuentra en los archivos de Couffon. La fuente donde fue publicado no aparece mencionada.

³ Una versión manuscrita de este poema se encuentra en los archivos de Couffon, quien lo evocará un año después en su poemario *Le temps d'une ombre ou d'une image*.

traducida. Dicho prefijo indica también un retorno a ese punto de partida, retorno que constituye el principio de fidelidad a la obra original. Finalmente, este prefijo hace una referencia a la repetición de la acción referida por el verbo “crear”. El traductor, *recrea*, a saber, él también *crea después* del autor. Aún si el traductor debe ser fiel a la obra original y no alejarse de ella, una reproducción exacta en el idioma de destino no es posible ya que, como lo afirma Albert Bensoussan, para el traductor “no se trata de pegarse, como por medio de un calco, al texto original hasta el punto de hispanizar su texto en francés” (Bensoussan 1990: 598). La traducción como “re-creación” no implica entonces una repetición de la obra original, sino del acto creativo en sí mismo que busca propiciar una continuidad de la obra en el tiempo y en otros espacios lingüísticos y culturales. Dos aspectos de la obra literaria subyacen en esta concepción de la traducción como “re-creación”: por un lado, la identidad inmutable de la obra, idéntica a lo largo del tiempo con respecto a sí misma y a la intención del autor y, por otro, la obra literaria entendida en una dinámica de reactualización de sus significados en relación con la evolución histórica de sus formas y de sus medios de transmisión y de circulación. La brecha entre estas dos dimensiones presente en los estudios literarios y en la historia del libro y de la lectura da lugar a lo que Roger Chartier definió como “abstracción textual” (Chartier 2001: 801) y a una disociación del “estudio de las condiciones técnicas y materiales de producción o difusión de los objetos impresos y de los textos que dichos objetos transmiten, considerados entidades cuyas formas alteraban su estabilidad lingüística y semántica” (Chartier 2001: 801).

Con el fin de reducir esta brecha entre la obra y sus modos de inscripción material y de transmisión, diversas teorías provenientes de la sociología de la literatura han concedido una atención particular a las modalidades de mediación entre la obra y sus condiciones de producción y de circulación (ver a este respecto, Sapiro 2014). En este sentido, el “paratexto”, concepto que se halla en la intersección entre la teoría literaria y la sociología de la literatura, propuesto inicialmente por Gérard Genette en su libro *Seuils* (1987) y desarrollado posteriormente por autores como Emmanuel Souchier, Marc Arabyan et Philippe Lane, constituye una noción fundamental ya que:

Se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público [. . .]. Siendo inamovible, el texto es incapaz por sí mismo de adaptarse a las modificaciones de su público, en el espacio y en el tiempo. Más versátil, más flexible, siempre transitorio en tanto transitivo, el paratexto es para el texto un instrumento de adaptación: de allí esas modificaciones constantes de la “presentación” del texto (es decir, de su modo de presencia en el mundo) en vida del autor por sus propios proyectos, después a cargo de sus editores póstumos (Genette 2001: 352).

La traducción y la publicación de una obra posibilitan su existencia en otros espacios de recepción lingüísticos y culturales. En este sentido, la traducción juega una función paratextual que el traductor vehicula respetando la “justeza del punto de vista aural” (Genette 2001:353), principio fundamental del paratexto. Sin embargo, la mediación que opera el traductor entre el autor y el lector, así como la voluntad de fidelidad al texto original, pueden hacer difícilmente discernible la voz del autor y la voz del traductor, difuminando así los límites de la interferencia de este último. Conocer el grado de influencia del traductor en la identidad y la transformación de la obra original no es tarea fácil si se tiene en cuenta la tendencia hacia una atenuación de la interferencia paratextual del traductor en el concierto editorial, dado que

Por un lado, la recepción de una traducción no parece existir más que en su dimensión editorial, la cual tiende a eclipsar al traductor en aras de la valorización del texto original en su traducción, “versión francesa” o “italiana”, etc., además, al hacer esto, se insiste más en el idioma que en la obra misma en su integralidad (“traducido del. . .”). Por otro lado, el lector no siempre está en condición de apreciar el valor creativo de la traducción si no puede compararla con el texto original, lo cual constituye la situación de recepción “normal”, ya que la traducción –es un lugar común– está destinada a un público que no habla el idioma en la que ha sido escrita la obra traducida (Belingard, Boisseau y Sanconie 2017: 491).

Este ocultamiento del traductor tiene como base una idea según la cual la traducción supone una operación neutra en el proceso de transposición de una obra original a un idioma extranjero. Ahora bien, a pesar de que la traducción, de la misma forma que el paratexto, está animada por una concordancia con la voluntad del autor, comporta inevitablemente mecanismos que refutan la neutralidad de los dispositivos paratextuales implementados por el traductor para materializar la obra traducida, ya se trate de dispositivos “peritextuales” o de dispositivos “epitextuales”⁴. Esto dado que no hay que perder de vista el hecho de que “al igual que la crítica, la traducción es, por sí misma, valorización o consagración” (Casanova 2008: 46) y, al cumplir una función paratextual, pre-

⁴ Recordemos que bajo estas denominaciones Genette define dos categorías paratextuales mayores, el “peritexto” que reúne todos los elementos que se encuentran en el volumen, y el “epitexto”, que alude a “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Genette 2001: 295). De este modo, el peritexto es generalmente de orden textual, aunque no exclusivamente, y se pueden incluir en esta categoría los títulos, los prólogos, las notas de pie de página, las ilustraciones, las portadas, el estilo tipográfico, la colección, el tipo de formato y de papel, así como las menciones sobre el autor, el género y los premios recibidos. En lo que respecta al epitexto, Genette incluye en esta categoría las entre-

para el terreno de acogida, recepción e interpretación en el contexto de recepción del idioma de destino. Asimismo, la traducción abre las vías hacia la circulación trasatlántica de las obras literarias y hacia su incursión en la literatura mundial (Sapiro 2014).

2.2 Los indicios de la interferencia “paratextual” del traductor

Al analizar los archivos de un traductor de la envergadura de Claude Couffon cabe preguntarse en qué medida tales archivos dilucidan el grado de interferencia paratextual del traductor en el proceso de producción de la obra traducida y en el proceso de evolución de las formas del texto original. Si bien el rol paratextual que juega el traductor puede identificarse claramente a través de elementos peritextuales como el prólogo del traductor, las notas de pie de página o al final de la obra, los glosarios y la mención “traducido del (idioma) por . . .” en la tapa del libro, la participación paratextual del traductor no siempre se restringe a elementos intrínsecos del objeto libro. Asimismo, el cotejo de una o de varias versiones traducidas con el texto original puede arrojar pistas de reflexión sobre ciertas elecciones y decisiones tomadas por el traductor, pero no basta para comprender la complejidad del proceso de traducción en el cual la perspectiva del traductor ejerce una influencia a través de una forma de enunciación que le es propia. Así, la comparación del texto original con la obra traducida permite identificar tendencias “sourcières” o “ciblistes”⁵ (Ladmiral 2015), tratándose la primera de un respeto escrupuloso del significante y una preponderancia del “literalismo” en el proyecto traductivo con el fin de preservar una parte del efecto de extrañamiento de la obra original en el texto de destino; y la segunda, de la adopción de ciertas licencias con el fin de “aclimatar” la obra original al contexto del idioma de destino y privilegiar de esta forma el “efecto del texto” (Ladmiral 2017: 539). Un estudio comparatista permite también determinar los “desvíos” en mayor o menor medida deliberados por parte del traductor con respecto al texto original, como bien lo hace Luis Enrique Jara en su estudio sobre las huellas a veces demasiado

vistas con los autores, las campañas promocionales, las correspondencias privadas y los diarios íntimos, entre otros. El teórico francés subraya de esta manera el carácter funcional del paratexto como “instrumento de adaptación”, el cual aporta constantes modificaciones al texto.

⁵ Estos dos términos acuñados por Jean-René Ladmiral en 1983 provienen de los conceptos de “langue source”, la lengua fuente o lengua de partida, y de “langue cible”, la lengua meta o lengua de llegada, respectivamente.

visibles del traductor como instancia de enunciación en la traducción de *Crónica de una muerte anunciada* (Jara 1990). En su artículo, Jara identifica cuatro tipos de desvíos o variantes motivados ya sea 1) por la necesidad de superar dificultades sintácticas que plantea el texto original; 2) por una adecuación sintáctica diferente que en algunos casos es justificada y en otros arbitraria; 3) por una elección libre entre múltiples posibilidades de traducción que ofrece un elemento del texto original o bien, 4) por un enunciado libre del traductor que no tiene una correspondencia identificable en el texto original. Merece la pena subrayar que esta última categoría permite identificar “la presencia del enunciador-traductor que no necesita un “yo” lingüístico para manifestarse, pero que llega a ser visible solamente gracias a la comparación de los dos textos” (Jara 1990: 592).

Sin embargo, este método comparatista no ofrece indicios sobre el proceso de traducción que desemboca en tales desvíos o variantes respecto al texto original, ni sobre las intervenciones de tipo peritextual o epitextual llevadas a cabo por el traductor, que un análisis circunscrito exclusivamente al *corpus* del texto traducido no deja entrever. Así pues, la comparación de una versión traducida con la versión original no permite esclarecer la procedencia de un elemento peritextual determinante cuyo alcance interpretativo es clave para el acceso al sentido de la obra: el título. En este orden de ideas, conviene señalar que todos los elementos que constituyen el aparato paratextual, tal como lo entiende Genette, no solamente cumplen la función de acompañar o presentar el texto en el sentido de darle una forma, sino también en el sentido de condicionar su existencia material. Así, el paratexto puede ejercer un poder que va desde la indicación, pasando por la orientación, hasta “el orden de la influencia, aun de la manipulación inconsciente” (Genette 2001: 353). El título, ya sea de una obra original o de una obra traducida, es fruto de la negociación y del concierto de intereses tanto del autor como del editor, puesto que conjuga los dos polos del libro entendido como un “objeto de doble cara, económica y simbólica, a la vez mercancía y significación” (Bourdieu 1999: 4). De esta forma, la traducción de un título obedece no solamente al punto de vista autoral, sino también a las leyes del mercado editorial y “a la función que se supone debe cumplir en el sistema de recepción” (Malingret 2002: 63). Como lo señala Malingret (2002), las estrategias de la traducción de un título pueden ir desde la conservación del título original, la traducción literal, pasando por la adaptación hasta la sustitución. La variación del grado de interferencia paratextual del traductor, representante o mediador de las instancias editoriales, hace que no sea fácil determinar si el título hace parte del dominio del “paratexto autoral”, del dominio del “paratexto editorial” o aun del “paratexto alógrafo” (Genette 2001), dado que a las intenciones del autor se pueden superponer “las del traductor-autor, quien voluntaria o involuntariamente modifica los efectos del título, o

las del editor de la traducción, quien buscará respetar las leyes del mercado” (Malingret 2002: 65). Los archivos de traducción pueden aportar indicios que aclaran los procesos y las negociaciones en torno a la traducción de un título.

Es así como la correspondencia entre Claude Couffon y Migue Ángel Asturias nos da noticias de una carta de este último en referencia al título del poemario publicado en 1958 por la casa editorial Seghers y que llevará finalmente por título *Messages indiens*. El 14 de marzo de 1957, Asturias escribe a su traductor:

En cuanto al nombre, seguimos a la expectativa. No deje de comunicarme, cuál será ese que usted ideó con la palabra “mensaje”. ¿Sería muy horrible en francés “VÍSPERAS DE AMÉRICA”? Creo que sí aun cuando significaría que hasta ahora está, en el reencuentro de su cultura, en sus vísperas de ser ELLA⁶

Aunque en este caso no se plantea la dificultad del título original ya que se trata de una recopilación de poemas, la definición del título del volumen no es menos importante y resulta esencial ya que se trata del libro que presenta la faceta del Asturias poeta después de la reedición de *Légendes du Guatemala* en la colección La Croix du Sud de la editorial Gallimard en 1953 y la publicación de *Hommes de maïs* a cargo del editor André Martel el mismo año. A través de los intercambios entre Asturias y Couffon, se constata también que el autor delega al traductor la decisión sobre la selección de poemas que figurarán en el poemario, como lo muestra una carta de Asturias fechada el 29 de julio de 1955:

El 10 de agosto, lo más tarde, le pondré al correo [. . .] La Marimba, y meditación del Pie descalzo, poemas en los que introduje algunas reformas, cambios, etc., pero nada fundamental, y así mismo le mandaré un poemita del tamaño de Los Indios Baján de Mixco, para sustituir este que me parece ya viejo e intrascendente. En todo caso, usted tendrá la última palabra, porque es usted el que conoce el tono y tónica de estos libros.

Asimismo, la participación del traductor alcanza la esfera “peritextual”, esta vez relacionada con los elementos del objeto libro. Esto lo sabemos a través de una carta de Asturias dirigida a Couffon el 8 de enero de 1958 a propósito del fondo color fucsia de la cubierta del mismo libro:

⁶ Todas las cartas citadas en este artículo hacen parte de la correspondencia inédita de Claude Couffon y han sido consultadas en sus archivos personales. Los fragmentos de algunas cartas que M.A. Asturias envió a este último fueron reproducidas por su traductor en la introducción al volumen *Miguel Ángel Asturias. París 1924–1933. Periodismo y creación literaria* (1997) coordinado por Amos Segala.

Recibí un ejemplar de “Messages Indiens”, y la verdad que hubiera sido mejor un color más definido, más indio, para la carátula: verde, rojo, amarillo; pero creo que, como dice usted, es un detalle sin importancia.

Gracias a este fragmento nos percatamos de que la decisión sobre un aspecto material del volumen impreso proviene de la iniciativa editorial y no coincide con la intención inicial del autor, tal como este lo hace saber en su carta. La declaración de Asturias revela así el rastro de lo que Emmanuël Souchier y Marc Arabyan han llamado “enunciación editorial”, esto es, la intervención de las instancias editoriales –editor, director de colección, traductor, imprenta, etc.– en la transformación del texto en libro, a través de signos exteriores que constituyen “los indicios tangibles de la ‘palabra silenciosa’ del editor” (Souchier 2007: 33).

Otras cartas presentes en la correspondencia de Couffon suministran información sobre el proceso de traducción de un título. Tal es el caso de la traducción de *Una mulata de tal*, para el cual Asturias sugiere a su traductor diversas alternativas que difieren de las observaciones del editor. En una carta del 9 de septiembre de 1964 leemos

En cuanto al título, M. Sabatier antes de salir me decía que el mejor, para él, era “Cette Sacrée Mûlatresse”, pero con Blanca, se nos ha ocurrido que podría ser este: “MÁGICOS, PROBABLEMENTE OTROS”. En español suena muy bien, no sé cómo sonaría en francés, porque todos en la novela son “MÁGICOS”, más que todo mágicos, y también OTROS, ninguno era el que era. Y lástima que no se le pueda poner, o quien sabe “LA VIUDA AMARILLA”, porque la MULATA, cuando los brujos la castigan, antes de mutilarla, la gritan “MALCAN” que es VIUDA, es VIUDA DEL MAIZ, o ponerla, pero no LA VIUDA DEL MAIZ, es decir del amarillo señor. VIUDA DEL AMARILLO SEÑOR. Creo que desgraciadamente en francés no daría. Hay que pensar que se decía que Yumi, el que fue marido de la Mulata, tenía el esqueleto de oro. Es decir, viuda del hombre del esqueleto de oro.

El escritor cambiará de opinión y consentirá en mantener el título sugerido por el editor. Así, agrega en posdata a la carta: “En definitiva, pensándolo bien, ¡el mejor título es CETTE SACRÉE MÛLATRESSE . . . ! y ese, si no hay otro, le dejaremos. Corresponde un poco a los títulos de libros y películas que se están usando hoy”. Observamos entonces que, en la decisión del autor, además de la reflexión sobre las implicaciones simbólicas del título, entran también en juego las convenciones ligadas a los efectos del título en el público y a su atraktividad.

En la introducción al libro *Miguel Ángel Asturias. París 1924–1933. Periodismo y creación literaria* (1997), Couffon ofrece más información sobre el proceso de traducción del título de esta novela y las dificultades que supuso:

Una vez terminada la traducción, se planteó el delicado problema del título francés. ¿Cómo traducir la expresión tan peyorativa “de tal” que se emplea para calificar a una mujer de mala vida? “Une espèce de. . .”, “Espèce de sale. . .” correspondían a la traduc-

ción literal. El primer título que sugerí, “Mulâtresse de mes. . .”, tenía la sonoridad y la tonalidad despectiva del título original, pero pareció demasiado grosero al editor. La época era bastante pudibunda y no se apreciaban los títulos provocativos. Otras expresiones como “Mulâtresse du diable” o “Une satanée mulâtresse” llevaban parte de verdad, pero excluían toda connotación sexual. “Une belle garce de mûlatresse” o “Cette catin de mûlatresse” eran más exactas pero carecían de armonía (Segala 1997: XL).

A través de otros documentos de los archivos del traductor tenemos conocimiento de títulos que hubiesen podido ser pero que nunca fueron. Tal es el caso de la primera novela de Gabriel García Márquez, *La Hojarasca*, traducida por Couffon y publicada por la editorial Grasset en 1983. Gracias a un borrador manuscrito de la versión francesa de la novela, sabemos que el traductor había previsto darle por título *Les Etrangers de la banane*, de tal forma que es este título, y no *Des feuilles dans la bourrasque*, el que es anunciado en la prensa antes del lanzamiento de la novela.

Finalmente, los archivos de Couffon arrojan luz sobre la génesis de las traducciones a través de las consultas realizadas por el traductor y de las cuales las cartas de los escritores dan testimonio en forma de aclaraciones o correcciones. De este modo, la correspondencia entre Couffon y Asturias pone en evidencia precisiones por parte del escritor sobre el sentido, según la cultura y la cosmogonía maya-quiché, de algunos términos en diferentes poemas de *Messages indiens*. De la misma manera, la correspondencia entre el escritor guatemalteco y su traductor muestra correcciones y sugerencias semánticas y formales propuestas por Asturias con respecto a la pertinencia de palabras en francés que utiliza Couffon en la traducción de este poemario. Así, el poeta responde en una carta del 28 de julio de 1958, acerca de un verso del poema “Bolívar” que Couffon traduce como: “passe la solaire beauté en route vers la mer calme des Andes”:

Yo digo “mar dulce”, porque así se le llama al Lago Titicaca, y todos los lagos eran mares dulces, en la mitología indígena, que los indios, hay que decirlo, poco sabían de mares salados – ¿Podría ir “dulce” douce en lugar de “calme”? – Ya usted lo dirá.

En este fragmento, Asturias explica una elección que ha hecho en la elaboración de su obra poética, así como la intencionalidad que subyace en dicha elección y que el poeta insiste en preservar en la traducción francesa. Sin embargo, será el traductor quien tendrá la última palabra respecto a la equivalencia del adjetivo en el idioma de destino. El autor, quien conoce el francés, pone esta decisión en manos del traductor repetidas veces, como lo muestra su correspondencia. Estos ejemplos muestran cómo la traducción literaria es una zona de confluencia de dos voces, la voz del autor y la voz de traductor, la cual no por ser imperceptible deja de ser determinante en la reactualización de la obra ori-

ginal y sus modalidades de transmisión. Esta confluencia de voces nos remite al debate sobre la traducción literaria como creación y a la concepción del traductor como un “coautor” de la obra. La sociología de textos respalda esta aserción al estimar que “la paternidad de un texto está por definición compartida entre el autor y sus diferentes colaboradores, todo aquellos quienes han participado en la producción de textos y de sus significaciones” (McKenzie 1991: 50). Aun si esta participación de los “colaboradores” –entre los cuales el traductor juega un rol preponderante– puede ser difícil de identificar, contribuye a la reelaboración del sentido de la obra a través de la articulación verbal, gráfica o tipográfica del objeto impreso que la vehicula.

En este sentido, conviene señalar que, para Couffon, la traducción y la creación están estrechamente relacionadas, particularmente en lo que respecta a la traducción de poesía. En un artículo llamado “La traducción en poesía es lectura y creación”⁷, afirma que el traductor de poesía “debe ser un poeta auténtico que domine todos los recursos de la expresión poética, [. . . , debe] tener afinidad con el poeta elegido de quien pasa a ser el doble”. A continuación, añade:

La traducción en poesía es *creación*, con todo el misterio que implica la creación. Si tiene talento, el traductor de poesía introduce en su literatura nacional un eslabón nuevo y original. Los verdaderos traductores literarios (esto vale, por otra parte, para la novela) deben, pues, pelear para ser reconocidos como tales: *creadores* (Couffon 1982b: 22).

Esta concepción de la traducción como creación, y del traductor como un coautor que participa en la evolución de las formas y el significado de la obra, va a ser compartida por los autores mismos. A manera de ejemplo podemos citar una carta sin fecha que Alejandra Pizarnik envía a Couffon, en la que asegura: “Usted sabe cuánto me gustaría ver mis pequeños poemas en francés no sólo fielmente traducidos sino mejorados”⁸. Esta afirmación invierte el estatuto de las relaciones entre el autor y el traductor que sitúa al primero como único agente creativo y le otorga cierta autoridad con respecto al segundo, considerado como un agente neutro que se limita a efectuar el traspaso de un texto de un idioma a otro. Asimismo, esta afirmación plantea la cuestión de la incidencia de un traductor de renombre en la consagración de un autor extranjero poco conocido.

⁷ La versión que citamos de este artículo es la que figura en la *Revista de Bellas Artes* (México, 1982). El artículo original en francés figura en el número de diciembre de 1980 del *Bulletin de l'Association des Traducteurs Littéraires de France*. Ambas versiones, así como un borrador manuscrito del artículo, fueron consultados en los archivos del traductor.

⁸ El énfasis es de A. Pizarnik.

Debido al capital literario que un traductor proveniente de un centro del “universo literario” (Casanova 2008: 47) añade a su propio idioma y a su país – sin olvidar el capital que él mismo acumula- a través de su actividad prolífica, la traducción se convierte así en un sello de garantía que acredita, legítima y válida al autor traducido ante un público internacional. En este sentido, cabe recordar que Couffon jugó un rol significativo en el conocimiento de numerosos escritores latinoamericanos que no pertenecían a los grandes circuitos editoriales y que no correspondían con el modelo genérico (narrativa/novela) y temático (realismo mágico) con el cual se tendía a identificar la literatura del continente a partir de los años sesenta. Esto se puede constatar a través de sus colaboraciones con casas editoriales de menor difusión o que escapaban a la centralización de las publicaciones francesas, tales como la casa editorial suiza Patiño y su colección de poesía *Literatura y cultura latinoamericanas*, la cual tenía como objetivo “suplir ciertas carencias principalmente a través de una serie de antologías poéticas que reunían a autores considerados como olvidados por la infraestructura editorial francesa” (Malingret 2002: 55). Así, Couffon prologa y establece antologías de poesía cubana, poesía hondureña, poesía mexicana, poesía peruana, poesía dominicana y poesía puertorriqueña del siglo XX. Por encargo de esta misma editorial, Couffon traduce y reúne los textos para la constitución de una *Antología de poesía femenina latinoamericana*, una iniciativa de gran importancia en un medio editorial en el que el porcentaje de mujeres traducidas es, a pesar de todo, secundario. Desafortunadamente, la antología, cuyo contrato había sido doblemente firmado por la editorial Seghers y por la editorial Patiño, no llegó a publicarse; sin embargo, existen negociaciones en curso entre Hughes Labrusse y el editor Bruno Doucey para reanudar este proyecto editorial a partir de los borradores y las pruebas inéditas que se encuentran en los archivos del traductor.

2.3 Traductor y agente de mediación

Es propicio destacar que además de su labor como traductor, Couffon también formó parte de las instancias de mediación en el circuito editorial que posibilitaron la publicación de autores latinoamericanos. De esta manera, en una carta con fecha de julio de 1964, Alejandra Pizarnik no solamente concede a su traductor una parte de la “paternidad” de la obra traducida, sino que también lo solicita como intermediario en la publicación de esta. La poeta declara:

Querido amigo, le he enviado dos cartas al Sr. Dalmas y no he recibido respuesta. ¿Qué sucede con “nuestro” Árbol de Diana? Si lo sabe, le ruego informarme. Pienso que si el Sr.

Dalmas no desea publicarlo podría usted enviárselo a Fernand Verhesen quien, según tengo entendido, tiene muchas facilidades para publicar libros de poesía. Además, sé que le gusta –pues él me lo dijo– *Árbol de Diana*. Me preocupa este asunto sobre todo por usted que se molestó en hacer tan bien las traducciones en tan poco tiempo.

Al igual que esta carta, otros documentos de los archivos de Couffon ponen en evidencia el rol de mediador que éste jugó en la difusión de poetas y escritores latinoamericanos. Dicho rol no se traduce solamente en una presencia activa en las redes de circulación editorial, sino también en el rol “epitextual” llevado a cabo por Couffon en calidad de periodista literario a través de cientos de artículos y entrevistas que facilitaron el reconocimiento en Francia de autores como Carlos Fuentes, Ernesto Sábato y Nicolás Guillén. En sus archivos también se encuentran algunas respuestas enviadas por estos escritores con el fin de concertar la publicación de las entrevistas que servirían como parte de las estrategias editoriales en el lanzamiento de sus obras. Cabe resaltar que estos documentos, a través principalmente de la correspondencia, permiten identificar la tipología epitextual de elementos como las entrevistas. Así, sabemos que algunas de ellas son el resultado de una iniciativa autoral en concierto con el traductor-periodista, y pueden tener una vocación peritextual pues están destinadas a formar parte del prólogo a la obra. Tal es el caso de la estrategia anunciada por M. A. Asturias para la publicación francesa de *Mulata de tal* en la carta dirigida a Couffon el 9 de septiembre de 1964:

Le mandé algunas notas sobre “*Mulata de Tal*”. Pienso que le servirán, primero para el prólogo, y luego cuando el libro aparezca en febrero de 1965, para una entrevista en LETTRES, pues bastará ponerle las preguntas, y allí están mis contestaciones. Es más, pensé que acaso [. .] cabría –eso usted lo sabe mejor como se estila en Francia–, hacer como una entrevista, usted, prologuista entrevistándome, y en ese caso creo que las notas que le mandé serían de gran utilidad para situar al lector francés tan ajeno, como todo europeo, a esos asuntos de magia. Llevaría, pues, el libro, en lugar de prólogo, un prólogo-entrevista, ¿qué le parece?, y en ese caso usted no tendría sino que coordinar lo que le mande como entrevista, poniendo las preguntas, y algunas consideraciones suyas que vengan al caso [. .].

La entrevista aparece aquí como un mecanismo a la vez peritextual –como parte del prólogo– y epitextual –en cuanto publicación bajo la forma de un artículo– en la que el autor participa indirectamente con el fin de orientar el acceso del lector a la obra, modalidad del epitexto que Genette da en llamar “alógráfico oficioso” (Genette 2001: 298).

3 Figura de consagración

A través de su labor periodística en colaboración con múltiples revistas literarias y periódicos a partir de los años cincuenta, Claude Couffon contribuyó a la difusión en Francia de un sinnúmero de autores españoles y latinoamericanos. Sus archivos dan cuenta de este rol de mediador a través de recortes de prensa que contienen artículos críticos, reseñas, entrevistas, y presentaciones de libros, de movimientos literarios y de literaturas nacionales. En estos artículos, Couffon hace un balance de la actualidad de la prosa y de la poesía hispanoamericanas, así como de su acogida y su recepción en el ámbito francés.

Otros documentos como testimonios y entrevistas al propio Couffon hacen referencia a episodios anecdóticos que lo sitúan como un actor destacado en la promoción de las literaturas latinoamericanas en momentos clave, como el que precedió la explosión del fenómeno editorial y mediático del *Boom*. En varias de sus entrevistas, Couffon desmiente y rectifica una versión de la historia según la cual él habría desaconsejado a Maurice Nadeau la publicación en Francia de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Según Couffon, lo que sucedió fue todo lo contrario ya que él conocía bien al escritor peruano, de quien había traducido un cuento para *Les Lettres Nouvelles*. Después de haber leído el manuscrito de *La morada del héroe*, título inicial de la que sería *La ciudad y los perros*, el traductor recomendó su publicación a la casa editorial Juillard, la cual rechazó el manuscrito seis meses después. Fue entonces cuando Couffon decidió entrar en contacto directamente con Carlos Barral con el fin de sugerirle la publicación de la novela de Vargas Llosa en España. Asimismo, además de los artículos elogiosos y de las entrevistas con motivo de la publicación en Francia de *Cien años de soledad*, *Les Editions du Seuil* citan uno de sus comentarios para realizar la campaña de promoción de la novela en la prensa francesa, a la que califica de “libro inolvidable”.

Es importante resaltar que a estos expedientes de prensa se suman otros artículos publicados en América Latina a partir del final de la década de los sesenta, esta vez no escritos por Couffon sino sobre Couffon y su relevancia en el ámbito de la traducción y la promoción de las letras iberoamericanas en Francia. En la mayoría de los casos, se trata de entrevistas realizadas durante sus viajes al continente americano en el marco de las múltiples invitaciones literarias, culturales y universitarias de las que fue protagonista. Estos artículos reflejan una visión de la difusión y de la recepción de la literatura latinoamericana en Francia que conjuga el saber académico y la experiencia subjetiva de Couffon en cuanto actor central de esa misma difusión de la cual hace el balance. En la introducción a una entrevista realizada a Couffon por el diario *El País* de Uruguay en 1994, leemos:

Se trata de unas glorias culturales de la Francia contemporánea y como tal, pasó; sobrevoló, el Río de la Plata, más precisamente sobre Montevideo, donde demostró que la alta civilización, el encumbramiento intelectual, tienen poco que ver con el aburrimiento, la solemnidad o cualquier otro gesto de desconfiable autenticidad⁹.

En estas palabras resuenan los testimonios de numerosos artículos dedicados a Couffon por periódicos y revistas de América Latina que lo consolidan como difusor trasatlántico de las literaturas de estos países. En cuanto intelectual francés, se perfila así como el representante de un espacio central del universo literario debido al importante “capital lingüístico-literario” (Casanova 2008: 38) que dicho espacio posee y que él mismo contribuye a enriquecer a través de su rol como traductor y como crítico literario. Al ocupar un lugar prevalente en estos dos campos, Couffon forma parte del grupo de los “grandes mediadores (con frecuencia políglotas) [que] son una especie de agentes de cambio, “cambistas” encargados de exportar de un espacio a otro los textos cuyo valor literario fijan en esa misma operación” (Casanova 2008: 43). En este sentido, el prestigio de un traductor como Couffon se constituye de forma similar al prestigio del centro literario del que es representante, esto es, a partir de la creencia en el crédito que se le otorga, puesto que “la constitución y el reconocimiento universal de una capital literaria, es decir, de un lugar en el convergen al mismo tiempo la creencia y el prestigio y literarios más grandes, son el resultado de los efectos reales que produce y suscita dicha creencia” (Casanova 2008: 43). De esta forma, la consagración de los escritores latinoamericanos en la que Couffon participó a través de las traducciones, los artículos de crítica literaria y la integración de jurados de premios de literatura, tal como el Premio Casa de las Américas, le confiere de vuelta el reconocimiento y lo legitiman en cuanto agente de dicha consagración.

Bibliografía

- Association française de normalisation. Commission de normalisation Modélisation, production et accès aux documents (2010) : *Description des manuscrits et fonds d'archives modernes et contemporains en bibliothèque : DeMArch*. <<http://www.bivi.fonctions-documentaires.afnor.org/livresblancs/recommandation-de-description-des-manuscrits-et-fonds-d-archives>> [última visita: 18/ 05/2020].
- Belingard, L./Boisseau, M./Sanconie, M. (2017): “Traduire, créer”. En: *Meta* 62, 3, pp. 489–500.
- Bensoussan, Albert (1990): “Traduire l'étranger”. En: *Meta* 35, 3, pp. 597–601.

⁹ “Delicada llave literaria de América Latina en Europa”, *El País*, septiembre 1994.

- Bourdieu, Pierre (1999): “Une révolution conservatrice dans l’édition”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales* 126–127, pp. 3–28.
- Casanova, Pascale (2008): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Editions du Seuil.
- Chartier, Roger (2001): “Culture écrite et littérature à l’âge moderne”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, pp. 783–802.
- Couffon, Couffon (1982a): “Reflexiones de un traductor a propósito de un premio Nobel”, sin fuente de publicación.
- (1982b): “La traducción en poesía es lectura y creación”. En: *Revista de Bellas Artes*, México.
- Genette, Genette (1987): *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- (2001): *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jara L.-E. (1990). “Le traducteur, instance d’énonciation dans *Chronique d’une mort annoncée*”. En: *Meta* 35, 3, pp. 590–596. <<https://doi.org/10.7202/003255ar>>.
- Labé, Yves-Marie (1978): *Entretien avec Claude Couffon*.
- Ladmiral, J.-R. (2015): *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*. Paris: Les Belles Lettres.
- (2017) : “Comment peut-on être sourcier? Critique du littéralisme en traduction”. En: *Meta* 62, 3, pp. 538–551.
- Malingret, Laurence (2002): *Stratégies de traduction : les Lettres hispaniques en langue française*. Arras : Artois Presses Universitaires.
- McKenzie, D. (1991): *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris: Editions du Cercle de la librairie.
- Sapiro, Gisèle (2014): *La sociologie de la littérature*. Paris: Editions La Découverte.
- Segala, Amos (1997): *Miguel Ángel Asturias. París 1924–1933. Periodismo y creación literaria*. Madrid, etc.: ALLCA XX.

Roland Béhar

Verdevoyanas versiones

Los inicios de Paul Verdevoye como traductor, entre Federico García Lorca y Jorge Luis Borges

El nombre de Paul Verdevoye (1912–2001) se menciona a menudo por su traducción de parte de los relatos de *Ficciones*, a modo de complemento de los tres ya traducidos por Néstor Ibarra¹. El libro se publicó en 1951 bajo el título de *Fictions*, como primer volumen de la famosa serie editorial La Croix du Sud, fundada por Roger Caillois en la casa editorial Gallimard a los pocos años de volver de Argentina². Gracias a esta traducción, la obra de Borges empezó verdaderamente su andadura por la literatura mundial. A Bernard Pivot que afirmaba en la emisión televisiva *Apostrophes* que “Roger Caillois, el desaparecido Roger Caillois . . . [ha sido] el hombre que lo ha ‘descubierto’ y lanzado en Francia . . .”, Borges respondía irónicamente: “. . . En Francia, en Sudamérica y en Buenos Aires también. Nadie me conocía antes.” *Fictions* gozó rápidamente de una importante difusión, que llegaría en Francia a marcar a autores del calibre de Maurice Blanchot o Gérard Genette. Recuérdense las palabras con las que este último describe su encuentro con *Fictions*, como un “arrobó extático análogo, salvando las distancias, al de Malebranche leyendo el *Traité de l’homme* de Descartes³.” A este

1 Los tres cuentos que Ibarra había traducido son “L’approche du caché” (“El acercamiento a Almotásim”), ya publicado antes (Borges 1939), “La loterie à Babylone” y “La bibliothèque de Babel”. Sobre Ibarra traductor de Borges, Batalla (2010).

2 Sobre la primera recepción francesa de Borges, Molloy (1972: 178–209), Cámpora/González (2011), Klengel (2013), Louis (2021) y, ahora, Larrue (2021). Para la recepción alemana de Borges en los mismos años 1950, Béhar (2021). Sobre el contexto más general de la traducción, entre Francia y Argentina, véase ahora, además de Molloy (1972), Béhar/Camenen (2020).

3 Genette (1999: 9–10): “On ne peut dénier, au moins à Valéry, le rôle de refondateur moderne de la poétique, ni à Borges une vision panoptique de la Bibliothèque universelle, vision à quoi je dois peut-être encore l’essentiel de ma conception de la littérature, et un peu au-delà. J’ai toujours le souvenir de cette matinée du printemps 1959 où, ‘découverte’ somme toute tardive, j’achetai dans une librairie du Quartier latin *Fictions* et *Enquêtes*, et commençai aussitôt de les

Nota: Agradezco a Annick Louis, Magdalena Cámpora, Gersende Camenen y Gustavo Guerrero no solo su atenta lectura y sus sugerencias, sino nuestras conversaciones previas, que hallan en este ensayo un intento de respuesta.

Roland Béhar, Ecole normale supérieure, París

tipo de encuentro, y al lugar que un autor como Genette, a partir de allí, le otorgaría a *Ficciones* en sus reflexiones sobre la literatura, se debe quizás el especial renombre del libro en su traducción francesa, renombre que se asoció traslaticamente también a Verdevoye, cuando éste, en realidad, ya se estaba dedicando a otros quehaceres. Deriva de este desfasaje una suerte de equívoco, porque, si bien Borges pudo cobrar cierto interés para Verdevoye, su traducción no parece haber supuesto, si se la considera retrospectivamente, el giro importante que podría haber sido.

Podría parecer que la traducción parcial de *Ficciones* por Verdevoye habría sido el punto de partida de su posterior trayectoria como figura señera de los estudios latinoamericanistas en Francia, a cuya fundación contribuyó decididamente durante los años 1950/70. Se habría dado, en efecto, una perfecta coincidencia entre la llegada de Verdevoye a Argentina, su casamiento con Sofía Rosenstein, y la publicación de *Fictions* de Borges, que abrirían luego la ancha vía que lo llevaría —a partir de su regreso de Argentina en 1955— a traducir el *Martín Fierro* de José Hernández (Hernández 1955), a redactar una histórica tesis sobre Sarmiento (Verdevoye 1963), a brindar una edición crítica de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (Güiraldes 1988), o a elaborar un valioso *Léxico argentino-español-francés* (Verdevoye/Colla 1992). Por el conjunto de esta obra, se le suele conocer a Paul Verdevoye como fundador y uno de los principales referentes de los estudios de literatura latinoamericana en la Francia de los años 1960/70. Y su obituario, en el diario *La Nación*, lleva hasta su extremo esta imagen demasiado bien pulida del catedrático de la Sorbona amante de una Argentina a cuyo estudio habría dedicado el conjunto de su existencia⁴.

lire pour ainsi dire ensemble, en oubliant de déjeuner, avec un ‘transport’ analogue, toutes choses égales d’ailleurs, à celui de Malebranche découvrant le *Traité de l’homme* de Descartes.” Véase también Cãmpora (2013).

4 Anón. (2001): “En Buenos Aires, en la Argentina a la que tanto amó y cuyas letras difundió en ámbitos universales, falleció, a los 89 años, Paul Verdevoye, profesor emérito de la Sorbona, donde fundó el Centro de Estudios de las Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata.

Visitaba el país todos los años. En estos días dirigía a un grupo de estudiosos argentinos de la obra de la educadora Juana Manso y era miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras. En la década del 50 tradujo al francés el *Martín Fierro*, de José Hernández, una tarea que continuaría con *Ficciones*, de Borges, y otras obras. Entre sus últimos trabajos, hace pocos años, tradujo la novela *Soledad*, de Mitre, y el cuento *El matadero*, de Esteban Echeverría, editados por L’Harmattan.

Paul Verdevoye había nacido en Francia en 1912. Era considerado quizás el mayor hispanista de Francia. Su especialidad era la literatura española e hispanoamericana, pero más precisamente la rioplatense, y aún más la argentina. Su doctorado en la Sorbona fue sobre

Un perfil biográfico semejante se desprende del *curriculum vitae* que se incluyó en la reunión de estudios de Verdevoye que José Isaacson y Beatriz Curia editaron a modo de homenaje en 2002, bajo el título *Literatura argentina e idiosincrasia*. En lo que toca a su carrera antes de su llegada a Argentina, queda resumida de modo más que lacónico: “profesor de enseñanza secundaria de 1929 à 1950”, para luego mencionar, en 1950, su puesto como “profesor de literatura francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario”, donde conoció a Sofía Rosenstein, con quien se casaría al año (Verdevoye 2002: 503). En el mismo *curriculum*, sus publicaciones quedan limitadas a los solos “estudios latinoamericanos” y empiezan con el texto del artículo “Ficciones de Jorge Luis Borges y Fictions de Paul Verdevoye” –que por su valor documental se reproduce aquí a modo de apéndice– (Verdevoye 2002: 505). Y ocurre lo mismo en lo que atañe a sus traducciones, donde las primeras en ser mencionadas son las de Borges, primero en revistas (“Les ruines circulaires”, 1946, y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 1947) (Verdevoye 2002: 510) y luego en libro (Borges 1951).

Sin embargo, la coincidencia del año 1950 es en realidad demasiado perfecta para ser verídica. Oculta un doble proceso previo que paulatinamente hizo que Verdevoye se acercara a la literatura latinoamericana, a la par como universitario y como traductor: de hispanista “clásico” –con una formación española y de experto en el Siglo de Oro–, se fue convirtiendo, dentro del panorama académico de entonces, en uno de los primeros y más importantes expertos en las letras argentinas y, en menor medida, en la de otros países hispanohablantes de América. Esta evolución se estudiará aquí desde el enfoque particular del trabajo de traductor desempeñado por P. Verdevoye a lo largo de los años 1940, en los inicios de su carrera, y más concretamente a partir de varios episodios vinculados, por un lado, con las traducciones de Federico García Lorca, por el otro, con la traducción de *Ficciones*, de Jorge Luis Borges.

Y es que, según se verá, Verdevoye no quiso inicialmente perfilarse como traductor de Borges, sino como traductor de Federico García Lorca, de Garcilaso de la Vega, de Arturo Barea y de Rómulo Gallegos, siendo la traducción de *Ficciones* tan solo un pequeño encargo marginal al que no le prestó mayor importancia. Es más: las por él llamadas “verdevoyanas versiones” de Borges fueron más bien un comienzo en falso de su andadura de traductor de las letras

Domingo Faustino Sarmiento, educador y publicista. Fue coordinador científico del *Léxico argentino-español-francés*, una magna obra en la que intervino una veintena de investigadores. Casado con la argentina Sofía Rosenstein, fue una especie de embajador de nuestro país en otros ámbitos culturales.”

argentinas, que bien podrían haber significado no el inicio, sino el final prematuro de su carrera, ya que su inexperiencia lo llevó a cometer numerosos errores, inmediatamente censurados por poco clementes críticos literarios –en especial por Paul Bénichou, quien a su vez estaba muy interesado en traducir a Borges–.

Los inicios de Verdevoye como traductor: las ambiciones lorquianas

Para entender este proceso, sin embargo, es preciso volver sobre los inicios de Verdevoye como traductor, aún sumidos en una relativa penumbra. El primero de los misterios que circundan a Verdevoye es el motivo por el cual este nieto de un pintor parisino de cierto renombre, Eugène Verdevoye (1856–1926), optó por los estudios de español. Consiguió en 1937 la *agrégation* de español⁵, por lo que empezaría entonces a impartir clases, en liceos de Le Havre, Burdeos y París. Con el inicio de la guerra se le nombró, en septiembre del 1939, intérprete en la armada (“*officier de réserve interprète et du chiffre*”, ORIC) afectado a la base de Cherbourg (Normandía)⁶. Consta que recibió la Cruz de guerra en 1940. Siguió impartiendo clases de instituto hasta 1950, año en que se le envió a Argentina con el cargo de profesor de literatura francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, en Rosario. Allí conoció Verdevoye a su esposa, con quien contraería matrimonio en 1951, habiendo regresado a Buenos Aires, para desempeñar la función de consejero cultural adjunto en la Embajada de Francia. Permaneció en la capital en calidad de profesor de literatura francesa y traducción literaria en el Instituto francés, y aprovechó también estos años para dar conferencias en Chile, Ecuador y otras ciudades de Argentina. Regresó a Francia en 1955, para ejercer como *assistant* en el Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona, empezando entonces una carrera que lo llevaría a aportar una contribución decisiva a la fundación de los estudios latinoamericanos.

5 El dato aparece también en la *Revue de l'enseignement des Langues vivantes*, 54, 8–10, agosto-septiembre 1937, p. 366. Quedando vacantes cuatro plazas, Verdevoye logró aquel año el segundo puesto, después de Israël Revah, y ante Joseph Brun y Félix Bergès.

6 Según el *Journal Officiel de la République française*, 19 de septiembre de 1939, p. 5.

Ya durante la guerra, había publicado una reseña de una adaptación-traducción de *La Celestina* por el escritor y actor Paul Achard, cuyas preferencias de adaptación bastante discutibles criticó no sin mordacidad (Verdevoye 1943)⁷. Esta línea de trabajo “clásica”, que era la que cualquier investigador francés tenía que seguir en aquel entonces si deseaba acceder a los últimos grados de formación universitaria, lo llevaría a producir, en los mismos años, una traducción –la única integral, en lengua francesa– de las poesías de Garcilaso de la Vega (1947)⁸ y a dedicar, más adelante, un estudio filológico a un manuscrito hispalense de especial interés para el conocimiento de la obra poética de Juan de la Cueva (estudio que resumiría en su homenaje a Marcel Bataillon, Verdevoye 1962).

Sin embargo, lo que le parece haber interesado especialmente a Verdevoye, en aquellos años, era el estudio y la traducción de la obra de Federico García Lorca. El conocimiento del poeta mártir del franquismo iba prosperando en la Francia de aquellos años, especialmente entre los intelectuales de izquierdas afines a la Resistencia. En 1944, Verdevoye publica una traducción del *Romancero gitano*, con prefacio de Jean Camp (García Lorca 1944a). En su estudio sobre las traducciones de García Lorca de aquella época –campo especialmente fecundo para un estudio comparado de traducciones poéticas de una misma

7 Las motivaciones del ataque de Verdevoye no quedan completamente claras. En efecto, P. Achard había adaptado el texto para su puesta en escena en el “Théâtre Montparnasse”, por la tropa de Jean Darcante. El texto de la adaptación se publicó una primera vez en 1942 (Achard 1942a) y una segunda al año siguiente (Achard 1943) y se seguiría dando en los teatros franceses hasta mucho después de la Guerra. La prensa dio bastante eco a esta puesta en escena (Robert Kemp le dedicó por ejemplo una mitad de folio en *Le Temps* del 9 de mayo de 1942), y Georges Cirot (1943), el director del *Bulletin hispanique*, aprovechó el éxito de esta primera adaptación teatral francesa para invitar al público francés a que leyera la obra, con una evocación bastante erudita de *La Celestina* –en un tono acorde con el estilo del *Bulletin*–. Fue en la entrega subsiguiente del *Bulletin* donde Verdevoye manifestó sus reticencias, que atañían más a las modalidades de la adaptación que al estilo de la traducción, a propósito de la cual escribe que “le style truculent, ferme d’un bout à l’autre, de M. Achard rend à merveille la verve de Rojas et que l’adaptation est même parfois une traduction habile et éblouissante de l’original” (Verdevoye 1943: 201). Cabe preguntarse, pues, si lo que motiva a Verdevoye es un deseo de matizar los elogios de Cirot, desde las páginas del mismo *Bulletin hispanique* –por entonces la revista de referencia para los estudios hispánicos de toda Francia–, o si es contra Paul Achard que dirige su ataque. De hecho, y Verdevoye lo menciona, Achard había publicado el 26 de marzo de 1942 un artículo sobre su adaptación en el periódico colaboracionista *La Gerbe* (Achard 1942b), pese a que el compromiso de Achard para con la Resistencia contra la ocupación le haya sido reconocido una vez concluida la Guerra.

8 Edición reseñada por Fontaine (1948).

obra⁹, Christine Lombez estima que la traducción de Verdevoye pasó casi desapercibida, pero se dejan hallar huellas de su recepción en la inmediata posguerra¹⁰, y bien es cierto, también, que su traducción tampoco destaca por una especial musicalidad¹¹. Louis Parrot (1906–1948), quien preparaba en aquellos años un estudio sobre García Lorca (Parrot 1947a) y de quien Verdevoye se sintió muy cercano, le dedicó pocas, pero elogiosas líneas¹², debidas sin duda tanto a su entusiasmo por la traducción como a su respeto por la figura de Jean Camp (1891–1968).

Este último aparecía entonces como una figura destacada del campo académico del hispanismo francés, cuyo contacto probablemente le ayudaría a Verdevoye en el desarrollo ulterior de su carrera. En efecto, Camp, desde 1919 profesor *agrégé* de español, ejercía en aquel entonces como docente en el renombrado liceo parisino Henri IV y también se desempeñaba como director o jefe de gabinete del ministerio francés de Educación nacional. Se había doctorado en 1937 con una tesis sobre José María de Pereda y había publicado, en 1943, una breve suma sobre la historia literaria española en la colección universitaria de referencia “Que sais-je?” (Camp 1943): de 1946 a 1948 fue agregado cultural en la embajada

9 Lombez (2019): “la critique a commencé à développer un regard “traductologique” comparatiste à cette période, et que les traductions du poète andalou, particulièrement variées, semblaient offrir un terrain favorable pour ce type d’exercice.” Ver, *asimismo*, Linn (2003).

10 Lo evocan por ejemplo Parrot (1945) y Dupuy (1945) y, en los ámbitos más académicos, Cirot (1945: 179).

11 Escribe Lombez (2019: 432): “Quant à P. Verdevoye, s’il recourt de préférence aux vers blancs et à l’impair (5, 7, 9 syllabes), c’est sans doute, comme le pensait déjà Verlaine en son temps, pour des raisons de musicalité. Son usage soutenu de l’enjambement n’est toutefois pas sans effet sur le rythme du poème, plus heurté. L’absence de rimes donne en outre un aspect prosaïque au texte, le vers n’ayant pas, ici encore, le souffle poétique régulier de l’octosyllabe choisi par J. Prévost — déjà présent chez Lorca à travers le jeu d’assonances typique du *romance*.”

12 Parrot 1945: “Nous connaissons un bon nombre de traductions du poète. Depuis 1936, celles-ci ont été accueillies en France avec la plus grande sympathie. La traduction que nous offre aujourd’hui du *Romancero Gitano* la *Nouvelle Édition* compte parmi les plus fidèles, les plus dignes de donner aux lecteurs lettrés une image exacte du grand poète. La traduction des poèmes est due à M. Paul Verdevoye qui a réussi à ne pas nous faire regretter les versions que nous connaissions déjà de tant de poèmes justement célèbres. Mais ce qui fait à nos yeux tout le prix de ce bel ouvrage, c’est la préface de M. Jean Camp dans laquelle l’éminent hispanisant nous donne, en même temps qu’une biographie émouvante du poète, une étude définitive de ses œuvres. Cet ouvrage vient à son heure. Il constitue un excellent instrument de travail pour qui veut connaître jusque dans leurs moindres détails la vie et l’œuvre ardentes du poète assassiné.”

de Francia en México y en 1949 se le delegaría durante un año como profesor a Rosario, a la Universidad Nacional del Litoral –es decir, exactamente al lugar donde, un año después, Verdevoye empezaría su andadura por Argentina. Camp regresó en 1950 a Francia para seguir luego su carrera como profesor titular y catedrático en la universidad de Aix-en-Provence. Faltan de momento documentos para establecerlo a ciencia cierta, pero la coincidencia es demasiada para no suponer una relación entre el nombramiento de Verdevoye y sus vínculos con Jean Camp.

Poco después, Verdevoye publicó todavía una traducción de tres poemas más de García Lorca, en la revista militante entonces fundada por Jacinto-Luis Guereña (*Méduse, Front franco-espagnol des Lettres. Revue de création et de combat. Poésie, Littérature, Pensée*, con cuatro números, 1945–1947). De esta traducción dieron noticia otros periódicos militantes, como *L'Espagne républicaine* (nº 37, 9 de marzo de 1946, p. 4) o *Les Lettres françaises* (26 avril 1946) –revista importante, esta última, para los círculos intelectuales de la Resistencia durante y después de la Ocupación (1940–1944) de Francia y en la que colaboró también Louis Parrot (véase Daix 2004)–.

Verdevoye sintió tal apego a la obra de García Lorca que llegó a manifestar incluso con vehemencia su resentimiento ante otras traducciones del poeta. En 1946, publicó una reseña de la puesta en escena de *La Casa de Bernarda Alba*, representada desde diciembre de 1945 en el Studio des Champs-Élysées, en la traducción repleta de errores de Jean-Marie Créac'h. El tono acerbo en el que se trasluce la indignación del Verdevoye que le enmienda la plana al traductor no solo es digno de la pedantería de un informe académico, sino que parece indicar una animosidad personal –que se deja apreciar especialmente en el final de la reseña¹³–. Y arremete, de nuevo, en una breve

13 Verdevoye (1946a): “[. . .] la traduction ne saurait aider l’auditeur à comprendre. Loin de là. “Quel homme bizarre, ce Lorca, il est assez obscur!”, ai-je entendu dire. Et j’avoue que, à la représentation, il y a bien des passages qui m’ont échappé. Je ne parle pas de ceux que j’arrivais à comprendre en reconstituant l’original sous le français (?) proposé par le traducteur, mais de ceux dont le sens m’échappait totalement. J’eus recours au texte de la traduction. Il n’y avait pas de doute: Lorca – ou le traducteur – sautait du coq à l’âne sans rime ni raison. J’ai eu l’explication de cette étrangeté quand j’ai pu lire le texte original. Lorca était toujours clair, logique, mais le traducteur ne savait pas – ou si peu – l’espagnol. Il n’est d’ailleurs pas le seul qui ose traduire une langue qu’il ignore. Mais ne nous éparpillons pas. Non seulement, il ne sait pas l’espagnol, mais il ne craint pas d’écrire des stupidités comme celle-ci: “Ce fut un brave homme . . . Au lieu de le donner pour autre chose, je l’ai donné pour élever des chardonnerets.” Je pense que le lecteur donne sa langue au chat. Lorca disait très clairement: “Au lieu de se mettre à faire autre chose, il se mit à élever des chardonnerets.” Il y a aussi “chien de

postdata, que reflexiona sobre las condiciones jurídicas que rigen el acceso a las traducciones¹⁴.

Desconocemos las causas de la indignación de Verdevoye y de su reclamación de un jurado independiente para la atribución de los derechos de traducción. Sin embargo, el tono de su artículo dejaría pensar que, después de publicar en 1944 su traducción del *Romancero gitano*, reeditada en 1945, albergara la ambición de traducir las grandes obras dramáticas del último Lorca, como *Yerma* (1934) o *La Casa de Bernarda Alba* (1936), que el autor no había podido poner en escena y que la tropa de Margarita Xirgu solo estrenaría en marzo de 1945, en Buenos Aires. Y es que ya existía un vínculo, aunque simbólico e indirecto, entre Verdevoye y Buenos Aires: en su estudio preliminar para la traducción del *Romancero gitano*, Jean Camp deja claro que el texto de Lorca que utiliza es el de la edición de Lorca publicada en 1938 en la editorial Losada, de Buenos Aires, por Margarita

laine" (?) qui n'est autre qu'un caniche (perro de lanas). Et puis: "Que t'ai-je dit la première fois qu'il s'est approché de ta fenêtre? – *Angustias*: Que pouvais-tu me dire? . . . Des commérages." Quand le texte dit clairement: "Que t'a-t-il dit la première fois . . . – *Angustias*: Que pouvait-il me dire? . . . Ce qu'on dit quand on parle." Et puis: "Qui sait s'il viendra avec toute sa parenté", au lieu de: "Qui sait si les gens n'en viendront pas à leurs fins?" Et encore: "Si tu veux marcher contre rien", au lieu de: "Tu vas t'en aller très bientôt." Une dernière perle: "Les chiens sont en train de voler", au lieu de: "Les chiens aboient." Je fais grâce au lecteur du reste, sans quoi je risquerais de recopier à peu près entièrement la pièce. J'avoue qu'il n'est pas facile toujours de traduire Lorca. Mais rien n'excuse ces contre-sens et ces non-sens, ces fautes de français multiples et variées qu'on ne passerait même pas à un candidat au baccalauréat. Et c'est ce tissu d'extravagances qu'on a osé d'abord présenter au public, puis publier, pour tirer sur la ficelle. Lorca est un bon filon. Pauvre Lorca qu'on assassine une seconde fois! Mais admirable Lorca, puisque, malgré ce massacre, on a senti – sinon compris, et pour cause – le charme vigoureux qu'une pitoyable traduction n'a pu complètement anéantir. [. . .]"

14 Verdevoye (1946a): "On pourra trouver la traduction dans la Revue *Cahiers d'expression populaire*, n° 1, Librairie La Hune. La même librairie a publié également deux éditions de luxe valant respectivement 900 et 1.200 francs! Étant donné le système scandaleux des droits de traduction, scandaleux en ce sens, qu'il suffit de connaître l'auteur ou ses héritiers pour obtenir de ceux-ci une autorisation de traduire, même s'ils sont incapables de juger une traduction, on ne pourra pas lire une autre traduction de *La Maison de Bernarda* et encore moins la faire jouer tant que l'œuvre de l'auteur ne sera pas tombée dans le domaine public." Habría que matizar esta última afirmación, ya que el texto de *La Casa de Bernarda Alba* saldría en 1956, en la traducción de André Belamich para la edición de conjunto del teatro de García Lorca publicada por la editorial Gallimard. La indignación de Paul Verdevoye realmente tuvo que ser tremenda, porque se tomó la molestia de volver a publicar el mismo texto tres meses después, en enero de 1947, en la efímera revista *Diadème*, añadiéndole un párrafo más a la postdata antes citada: "Nous réclamons un jury qualifié qui empêchera ce sabotage. Et si quelqu'un a réussi à avoir ces fameux droits, que le jury puisse au moins exiger de lui qu'il connaisse le français et qu'il apprenne la langue dans laquelle est écrite l'œuvre qu'il prétend traduire." (Verdevoye 1947a: 13).

Xirgu y Guillermo de Torre, a quien Camp conoce desde la época en que estuvo en París, a inicios de la Guerra civil¹⁵. Esta relación entre la traducción que Verdevoye hiciera del *Romancero gitano* y la labor editorial de Guillermo de Torre en Argentina se vería confirmada en los años posteriores, según veremos, cuando Verdevoye entraría en correspondencia con él y, después, lo conocería en Buenos Aires. Por tanto, puede ser que justo después del estreno de *La Casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires, en marzo de 1945, Verdevoye ambicionara traducir la obra para el público francés, y se quedara descontento no solo por la traducción que hiciera de ella Jean-Marie Créac'h, sino por el mismo hecho de que se le hubiera autorizado a otro a realizarla.

En octubre del mismo año, Verdevoye manifestó una impaciencia semejante ante la traducción de *Yerma* por Jean Viet (1920–1987), publicada por Pierre Seghers en 1947, en un breve texto publicado en la ya mencionada revista *Les Lettres françaises* en el que contrasta la traducción de Jean Viet con la de Marcelle Auclair y Paul Lorenz. Arremete con fuerzas contra la de Viet, recordando incluso su reseña de la traducción de *La Casa de Bernarda Alba*¹⁶. Y, cuando pasa a la evoca-

15 Camp (1944: 10): [La obra de Lorca] “tient, pour l’instant, tout entière, en six volumes édités en 1938 à Buenos Aires par les soins pieux de la grande artiste Margarita Xirgu et l’excellent écrivain Guillermo de Torre que le monde littéraire de Paris a bien connu.”

16 Verdevoye (1947b): “[La traduction] de M. Jean Viet n’est qu’à moitié satisfaisante. Loin d’être aussi piteuse que la traduction de *La Maison de Bernarda* [sic], de M. J.-M. Créach, elle laisse pourtant beaucoup à désirer. Dans l’ensemble, elle ne rend pas le ton mordant de l’original. Elle manque de naturel et reste littéraire, trop écrite, quand on souhaiterait un style plus parlé. Les intentions de Lorca sont souvent trahies. Un exemple. Jean interroge: “Mes bœufs sont-ils passés?” Yerma répond: “Ils sont déjà passés.” Cette répétition est voulue. Pourquoi la remplacer par: “Ils viennent de passer?” Le traducteur suit parfois le texte de trop près. En revanche, pourquoi omet-il de traduire “nana” (petite fille), dans la chanson du début? Ce mot se trouve, je crois, dans certaines chansons françaises, mais ici il déconcerte. Et c’est dommage, car Lorca résume précisément toute l’obsession de Yerma dans les quelques vers du commencement.

Et puis les libertés prises avec le texte sont nombreuses. Admettons à la rigueur que, pour donner un rythme aux poèmes, le traducteur soit obligé de modifier quelques détails. Encore faut-il conserver la substance. Pourquoi: “Les braises qu’il me donne – de myrtes *sont jonchées*”? au lieu de: “*Je recouvre de myrte* les braises qu’il me donne”? Pourquoi: “C’est la rivière à voix cassée”? et non: “C’est la voix brisée de l’eau”? L’image est faussée et bien affaiblie. “Les femmes sont des cadeaux – *pour les garçons qui sont beaux*.” Mais non! “Les femmes sont des fleurs pour celui qui les gagne.” Encore une fois l’image est escamotée et la traduction bien prosaïque toutefois, en prose, ces sortes d’adaptations sont inadmissibles, surtout quand elles frisent le contresens, voire le non-sens. Quand Marie annonce à Yerma qu’elle est enceinte, celle-ci réplique littéralement: “Tu étais loin d’y songer (estabas descuidada); et non: “Tu étais sans souci.” Autrement, on ne saisis guère pourquoi Yerma ajoute: “Tu as dû chanter” (et non pas “tu chanterais” – cf. traduction M. Jean Viet; *cantarias* = conditionnel à sens

ción de la traducción de Auclair y Lorenz, que critica puntualmente, Verdevoye concluye –última pulla contra la traducción del joven Viet–: “Quiera el dios de los traductores que Lorca siempre sea tan bien entendido” (“Plaise au dieu des traducteurs que Lorca soit toujours aussi bien compris”)¹⁷. No carece de sal el que, pocos años después, su ignorancia de las peculiaridades del español rioplatense le valdría al propio Verdevoye el verse aplicar términos no tan distintos, como se verá más adelante.

Hacia una diversificación de sus traducciones: G. de la Vega, R. Gallegos, A. Barea . . .

Con sus reseñas acerbas, Verdevoye parece haber querido definir un espacio propio que le permitiera posicionarse ventajosamente entre los demás traductores del español, desde el rigor científico que le otorga su condición de “agrégé de l’Université”, un título que ostenta no sin orgullo en la portada de su traducción de Garcilaso de la Vega a finales del mismo año, en diciembre de 1947. Empezaba, en efecto, a hacerse un nombre en aquellos años. Como se ha podido ver, la traducción del *Romancero gitano* ya le trajo un inicio de reconocimiento, especialmente a través de Louis Parrot. Y su desazón ante las traducciones tea-

dubitatif). Si l’enfant est un souci, pourquoi Marie se réjouirait-elle de sa venue? La réplique de Yerma serait absurde. Le texte ne dit pas: “Les enfants *viennent à flots*”, mais: *comme l’eau* (como el agua), c’est-à-dire: aussi facilement que l’eau. Une vieille femme dit à Yerma: “N’as-tu pas comme un songe quand il (ton mari) approche tes lèvres?” Le traducteur fait répliquer à Yerma: “Non, je ne *l’ai jamais senti*.” La tournure est étrange. En vérité, Yerma s’étonnait: “Non, je n’ai jamais éprouvé ça.” Le mari de Yerma, à celle-ci: “Tu t’obstines, tu es *têtue comme un rocher*.” Yerma: “C’est une infamie que ce soit un rocher, quand il devrait être un *panier de fleurs et d’eau douce*.” Le mari dit plutôt: “Tu t’obstines à enfoncer ta tête dans un rocher”; et Yerma s’écrie: “Un rocher, c’est une infamie que ce soit un rocher quand ce devrait être un *panier de fleurs et de l’eau douce*.” Le “*panier d’eau douce*” est assez cocasse. Que signifie: “chiss”? C’est l’équivalent de notre “hep!” ou “pst!” Pourquoi le berger répond-il: “Merci” quand Yerma lui dit: “Salut”? Elle a dit: “salud” (santé, bonne santé). Alors, le berger peut la remercier. “Comme je sortais *dans* les œillets, j’ai heurté le mur”, écrit le traducteur. Lorca: “Quand je sortais *chercher mes œillets* (salía por mis claveles)”. Il s’agit maintenant d’une jeune mariée: “Elle a sept fois gémi – neuf fois s’est relevée. Quinze fois *l’on* a joint – les oranges aux jasmins.” Que vient faire ce “on”, cette tierce personne indiscreète? Ce sont les époux “qui ont joint quinze fois oranges et jasmins”, sans témoin. Et, à la suite: “Frappe-la de la corne”. Quelles mœurs! Mot à mot: “Vas-y avec (souffle dans) la corne.” Etc . . .”

¹⁷ Sin embargo, Viet se ilustraría pocos meses después con la su traducción de *La Familia de Pascal Duarte* (1948) de Camilo José Cela, publicada en la editorial Le Seuil.

trales de Lorca, a lo largo de los años 1946 y 1947, no le fue óbice para seguir con otras tareas de traducción, que solo se mencionarán brevemente aquí –aunque todas serían merecedoras de un estudio pormenorizado–. En 1948 fue publicando la traducción de no menos de tres novelas, cuyo pie de imprenta indica que salieron respectivamente en febrero, junio y diciembre de aquel año.

El primero de estos libros fue *Canaima*, de Rómulo Gallegos, que hasta entonces aún no había recibido los honores de la traducción al francés. *Canaima* había sido publicado en español en 1935, y salió en francés en la editorial parisina Le Livre du Jour en febrero de 1948, es decir, exactamente en el mes en que su autor, elegido presidente en las primeras elecciones libres de Venezuela de 1947, accedió a la dignidad política venezolana suprema. Resulta difícil creer en una mera coincidencia, ya que la brevísima presentación del autor, al inicio, se cierra con la mención de este mismo hecho: “Diputado, Presidente del Consejo municipal de Caracas, acaba de ser elegido, en noviembre de 1947, Presidente de la República” (cargo que le sería arrebatado por un golpe de estado tan solo unos meses después, en noviembre de 1948). ¿Cómo no suponer que esta traducción haya sido concebida a modo de homenaje para aquel que llamaban el “escritor-Presidente”? La traducción se hizo probablemente con muchas prisas, ya que fue sometida a una importante revisión cuando se la reeditó con una introducción de Jean Sarrailh (Gallegos 1960)¹⁸. ¿Quién promovería, justo en aquel momento, la traducción de *Canaima*? Carecemos por ahora de documentos al respecto, pero una posibilidad sería que desempeñara en ello un papel Alberto Zeguería-Fombona (1889–1969), quien fue representante del gobierno venezolano ante la UNESCO en

18 Esta versión ampliaba y remodelaba la edición de 1948, según un proceso que documentó en una breve nota (Gallegos 1960: 293): “Ce roman a été traduit en français par Paul Verdevoye en 1948, et publié, la même année, par ‘Le Livre du jour’ [En la medida en que el pie de imprenta de Gallegos 1948 indica como fecha febrero de 1948, resulta difícil aceptar la fecha de 1948 como momento de la traducción del libro]. C’est d’après cette traduction qu’a été refaite celle qui est présentée aux lecteurs. Elle a été entièrement remaniée. Certains passages du roman original, supprimés dans la version de 1948, ont été rétablis. Cette nouvelle traduction a été reprise d’après le texte publié à Buenos-Aires par la maison d’édition *Cromo*, sans indication de date.” Esta nota también subraya la importancia del glosario final, profundamente remodelado para la revisión de la traducción: “Pour conserver toute son originalité au livre, le traducteur et l’éditeur ont jugé préférable de conserver les nombreux mots exotiques qui s’y trouvent. Et ils ont pensé qu’un Glossaire était inévitable. Celui-ci a été constitué d’après les renseignements que M. Rómulo Gallegos a bien voulu envoyer au traducteur, et les définitions empruntées aux dictionnaires d’américanismes.” Esta preocupación por el glosario ha de relacionarse con la labor sobre el léxico argentino que, según se verá más adelante, Verdevoye había lanzado en los mismos años. Y la edición crítica de *Canaimo* que Charles Minguet llevaría a cabo, años más tarde (Gallegos 1991), se beneficiaría también de la labor traductora de Verdevoye.

París desde 1948, y cuyos vínculos con Verdevoye están documentados¹⁹. En todo caso, los textos principales de Rómulo Gallegos se beneficiaron en aquellos años de una buena labor traductora: *Doña Bárbara*, que ya había sido traducido en 1943, fue traducido una segunda vez por René L.-F. Durand, para la nueva colección La Croix du Sud, que el libro inauguraría en 1951 junto con *Fictions* de Borges²⁰.

Las dos otras novelas cuya traducción Verdevoye publicó en 1948 son dos de los tres tomos de *La forja de un rebelde* de Arturo Barea que, entonces instalado en Londres, aún no había editado en castellano: *La Forge*, publicado en junio del 1948, y *La Route*, publicado en diciembre del mismo año (Barea 1948a; 1948b), y que inmediatamente se granjean las alabanzas de la crítica – son de destacar, por ejemplo, dos breves reseñas muy elogiosas de Maurice Nadeau (1948a y b). De hecho, Louis Parrot ya había anunciado, en agosto de 1947, la publicación “de los libros de Barea, que serán un hito en la historia de la novela española, y de los cuales he visto fragmentos en la bella traducción de Paul Verdevoye, a quien también debemos, en la revista de Susana Soca, *La Licorne*, la de un extracto de *Fictions*, que es una de las obras más curiosas de Borges [. . .]” (Parrot 1947b). Se puede incluso especular que, ya que sigue los progresos de su trabajo, haya sido el propio Parrot quien animara a Verdevoye a traducir a Barea. Se tiene constancia de que Verdevoye seguiría trabajando en

19 Además de algunas conferencias de los años 1950/1960 en que coinciden, hemos podido hallar concretamente –aunque no adquirir–, en un librero de viejo de Caracas, un ejemplar de la tesis doctoral de Verdevoye (Verdevoye 1963), en cuya primera página se lee la siguiente dedicatoria manuscrita: “Pour S. E. A. Zéréga-Fombona, Ambassadeur permanent du Venezuela auprès de l’UNESCO, qui a toujours été pour l’auteur de ce travail un guide éclairé et amical, en hommage très affectueusement respectueux. [firmado:] P. Verdevoye. Paris, 30 juin 1964.”. Diplomático de carrera (había representado su país en el Congreso de Versalles de 1919), Zéréga-Fombona también había probado dar algunos pasos por el campo de la literatura, con un ensayo, en especial, sobre *Le Symbolisme français et la poésie espagnole moderne* (Zéréga-Fombona 1920). Después de la Segunda Guerra Mundial, como lo refirió Germán Arciniegas, “Zérega llevaba años de vivir en París. El mismo era una institución. Hablaba siempre con un fondo misterioso y nos dejaba creer que había conocido a Darío, Lugones, Herrera y Reissig en sus días de París” (Arciniegas s.a.). La dedicatoria antes citada indica un lazo amistoso a la vez relativamente estrecho y que se remonta al menos a unos años atrás –¿hasta el ya lejano 1948, o solo a los años después de la vuelta de Verdevoye a Francia, en 1955?–.

20 La traducción de Gallegos 1943 fue de Henry Panneel, con introducción de Georges Pillement, para la colección “Les Maîtres Étrangers” de la editorial parisina Fernand Sorlot, editorial más que comprometida durante la Guerra y que cerraría en el mes de mayo de 1948 a consecuencia de la condena de su director, F. Sorlot, a veinte años de indignidad nacional. Todo ello explica la disponibilidad del texto para su nueva traducción (Gallegos 1951).

1949 en la traducción de *La Llama*, la tercera de las novelas de la trilogía de Barea, pero se desconocen las razones por las que este trabajo no llegó a cerrarse²¹.

Lo interesante, con Barea, es que aparece como un posible vínculo entre los distintos intereses que se pueden detectar en la obra de traductor del Verdevoye de entonces. Por un lado, Barea era una de las principales voces del exilio republicano español, y había dedicado a Lorca una serie de artículos luego recogidos en un volumen, *Lorca, the Poet and his People* (1944), publicado por T. S. Eliot, libro del que Guillermo de Torre habló en un artículo salido en *La Nación* (De Torre 1945) y sobre el cual mantuvo una correspondencia con A. Barea, que versaría también sobre la cuestión de la traducción de Lorca (editada por Eisenberg 1986–87, de donde se cita en lo que sigue).

Ahora bien, de una de las cartas que Barea le manda a G. de Torre, con fecha del 24 de junio de 1946, se colige el detalle interesante de que, después de mencionar el abuso de disecciones a las que se somete la obra de Lorca en Francia y en Inglaterra, Barea menciona en una postdata el que acaba de recibir el *Romancero* de Verdevoye:

[P. S.] Después de terminar esta carta llega a mis manos un ejemplar del *Romancero* en francés que me envía su traductor, que lo es a la vez de mis libros. Los detalles de la edición son: *Romancero Gitan*, traducción de Paul Verdevoye, prólogo de Jean Camp. La Nouvelle Edition, 213 bis Boul. Saint Germain. Lo he hojeado por encima y me parece un magnífico esfuerzo. Si tiene V. interés puede V. escribir en mi nombre a Verdevoye (*) que a su vez está muy interesado en cosas españolas.

(*) Es un profesor de español del Lycée que vivió varios años en Madrid y tal vez le conoce V. Su dirección es: 11 Avenue Junot-Pavillon n° 10. París 8ème.

De esta breve mención se deduce que Verdevoye ya estaba trabajando en la traducción de Barea durante el verano de 1946 –lo cual explica que *La Forge* y *La Route* hayan podido salir en 1948–, al mismo tiempo que procuraba promover su traducción de Lorca, ya que son las mismas fechas en que se leen reseñas de su traducción y que, pocos meses después, se indignaría ante la traducción-traición de *La Casa de Bernarda Alba*. También se deduce que, si bien Barea no sabía si Guillermo de Torre ya conocía a Verdevoye, conocería al menos su nombre a partir de entonces, lo cual explica que le respondería con benevolencia cuando, uno o dos años después, se trataría por cartas con el francés.

²¹ Se sabe que Verdevoye seguía trabajando en la traducción por la carta a Guillermo de Torre del 5 de mayo de 1949 que se menciona más adelante.

Pero en otra carta a Guillermo de Torre, del 25 de septiembre de 1946, Barea volvió sobre el asunto de la traducción de Lorca fuera de España, manifestando de nuevo su preocupación por las condiciones jurídicas en las que se hace –motivado por la traducción de los poemas de Lorca por Roy Campbell, notorio partidario de Franco–:

Francamente mis editores norteamericanos, Faber y yo, estábamos desorientados con esta actitud; a la vez estaban llegando a nosotros noticias de diversos países contándonos la confusión que existía con las cosas de Lorca; en todas partes surgían señores desconocidos que afirmaban tener la exclusiva –en algunos países hasta tres distintos– y la piratería se iba extendiendo sin que los editores formales supieran verdaderamente a qué carta quedarse; y sin atreverse, claro es, a zambullirse en este tremendo lío. Un caso de éstos es la traducción del *Romancero* por Verdevoye, que ignoro si él o el editor han hecho autorizadamente, y si la familia Lorca ha visto un céntimo.

Barea seguía pensando, pues, en la traducción que había recibido de Verdevoye en el mes de junio, sin que sea posible deducir de ello conclusiones acerca de lo que pensaría de ella, y tampoco acerca de la percepción de la traducción del *Romancero* por G. de Torre. No deja de ser significativo, en todo caso, el que Verdevoye estuviera entrando en el entramado de una red de contactos que por entonces ya se extendía hasta Argentina.

Verdevoye y su traducción de *Ficciones* de J. L. Borges

No fue esta, sin embargo, la conexión que abrió a Verdevoye el camino de la Argentina de entonces –en términos tanto literarios como existenciales–. En su breve artículo apologético “*Ficciones* de Jorge Luis Borges y *Fictions* de Paul Verdevoye”, de agosto de 1953, que se reproduce integralmente más abajo y en el que Verdevoye se defiende contra los ataques que le valieron algunos errores de comprensión del texto de Borges, Verdevoye cuenta que fue Roger Caillois quien le propuso traducir *Ficciones*:

Roger Caillois me dijo poco más o menos esto: “Lea usted este libro, vea si le gusta y si se atreve a traducirlo”. En la tapa celeste del libro deletreé “Ficciones” y “Jorge Luis Borges”. Intuí que Jorge Luis Borges era el autor. Me explicó Caillois que Néstor Ibarra había traducido tres de estas ficciones y redactado una introducción, pero que, agobiado por no sé qué trabajos, no podía “verter” las once restantes. De lo dicho poco antes el lector inferirá que yo no conocía a Borges. Fuera de Caillois y de Ibarra me consta que muy pocos lo

conocían en París. Creo también que el único ejemplar visible en Francia del libro lo tenía Caillois. Por lo menos así lo entendí cuando me pidió que lo cuidara como la niña de mis ojos y se lo devolviera cuanto antes. Preferí devolvérselo cuanto después. Un día de los trescientos sesenta y cinco que integraron el año 46 o 47 entregué mi versión a Caillois.

Habría sido, pues, entre 1946 y 1947 que Verdevoye le entregaría a Caillois su traducción acabada de *Ficciones*. La indicación no deja de ser imprecisa e, inmediatamente después, se vuelve directamente incorrecta, cuando Verdevoye menciona:

Poco después (de veras es una lástima no tener a mano un Funes portátil e inmortal o en su defecto un número de la lujosa revista que voy a nombrar), *La licorne* publicó mi *Fiction* titulada originalmente *Les ruines circulaires*, “libretto” del escritor argentino Jorge Luis Borges.

En su recuerdo de los hechos, Verdevoye confunde en realidad dos publicaciones para reunir las en una. Se sabe que las ediciones Gallimard habían obtenido por telegrama la cesión de los derechos para la traducción de *Ficciones* el 4 de febrero, y el contrato firmado fue mandado por Borges el 21 de marzo de 1946 (Nauroy s.a.). Roger Caillois aprovechó inmediatamente para, en abril de 1946, publicar “Les ruines circulaires” en la revista *Confluences*, a cuyo comité editorial pertenecía. Y no fue sino en primavera 1947 cuando el mismo Caillois sacó “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” bajo el título “Fictions”, en el primer número de la revista *La Licorne* entonces fundada por la escritora y mecenas uruguaya Susana Soca, y a cuyo comité editorial Caillois también pertenecía (Castro Morales/Curell Aguilà 2012).

Verdevoye detalla luego el proceso editorial:

Mientras tanto, los cajistas de la editorial Gallimard se encargaban de traducir en caracteres de imprenta los signos caprichosos con los cuales mi vieja y asmática máquina de escribir había ennegrecido y arado unas cuartillas verdes con pretensiones de copias limpias de un borrador inmejorablemente borroso. Lo de los cajistas es puro cuento porque, durante algún tiempo —¿semanas o meses?—, me fue imposible averiguar el paradero de las susodichas copias dejadas en poder de Caillois, que solía contestar mis ansiosas preguntas con enigmática sonrisa y hablando de *Filosofía y poesía*, el libro de María Zambrano cuya traducción él mismo me encargara.

Tampoco carece de interés este último detalle: Caillois pensaba en Verdevoye para traducir *Filosofía y poesía* (1939) de Zambrano, pero el proyecto parece no haberse concretado, y el libro tan solo se llegaría a publicar en francés en 2003, en la traducción de Jacques Ancet (Zambrano 2003). Imaginar cuál podría haber sido la fortuna francesa de Zambrano de haberse llevado a cabo este proyecto sería pura especulación, pero este mismo hecho le añade un matiz más al cua-

dro de la renovación del programa editorial de Gallimard que Caillois parece haber tenido en ciernes entonces. Bastante trabajo pendiente tendría entonces Verdevoye, con Garcilaso, Gallegos y Barea, e incluso con algún poemario que parece haber planeado en la misma época²², como para no lanzarse en otra empresa traductora más. En una carta del 10 de mayo de 1949 de Verdevoye a Guillermo de Torre –con quien estuvo manteniendo un epistolario al menos desde 1948–, le dice, respondiendo a preguntas que De Torre le hace sobre libros suyos que le ha mandado para una eventual traducción al francés, que “ahora [tiene] que terminar la traducción del tercer libro de Barea, *La Llama*”, además de otras tareas pendientes. Pero, sobre todo, le remite a Caillois, “un lector a cuyo criterio se someten ciegamente”²³. Verdevoye se quedó sin noticias, pues, de las *Fictions* de Gallimard, porque Caillois quería reunir varios títulos de la serie *La Croix du Sud* antes de lanzarla, lo cual solo se haría a finales de 1951.

De lo que Verdevoye indica en su apología de 1953 (“se imprimieron las *Fictions* y corregí las pruebas. Y el libro se quedó unos años en un lugar misterioso esperando –o temiendo– salir a la luz del día, de las vidrieras y de las miradas”), parece que las primeras galeradas saldrían de la imprenta sin tardar demasiado –¿allá por el año 1947 o 1948?– y, a buen seguro, antes de su partida a Argentina, donde Verdevoye arribó el 30 de abril de 1950, a bordo del paquebote “Campana” de la “Société générale de transports maritimes”:

22 Este es en efecto otro de los misterios acerca del Verdevoye anterior a la partida a Argentina. El poemario *Essayer sa danse* se menciona en el catálogo de las Presses littéraires de France, como n° 2 de la colección “Univers poétiques” llevada por François Caradec, pero no hay constancia de que haya sido publicado, aunque parece que su publicación se preveía para 1949 o 1950. La fecha se deduce del hecho de que el n° 3 (Tristan d’Aruzy, *Chemins détournés*) y 4 (Pierre Sartin, *L’Ombre et le Dieu*) se publicaron en 1950 (en mayo del 1950, para D’Aruzy). En una entrevista de 1994 (Verdevoye 1994: 26), Verdevoye confiesa sin embargo: “Incluso cometí el pecado de escribir –y publicar– un libro de poemas”.

23 Verdevoye (1948–1964): “Carta a Guillermo de Torres (10-5-49)” (Madrid, BNE, ms. 22831 (6)): “Pero presentaré sus libros a Gallimard, a ver si le interesan. Tienen ahí un lector a cuyo criterio se someten ciegamente. Es Roger Caillois. Por otra parte las revistas andan muy mal y se van hundiendo una tras otra. Por lo visto la gente prefiere leer los Reader Digests o las novelas y un número infimo de lectores se interesa por las obras de investigación literaria. Y los editores no se atreven a publicar trabajos que no tengan un resultado práctico para ellos. Eso no impide que sigan nuestras relaciones, esperando que se conviertan algún día en hechos más concretos.”

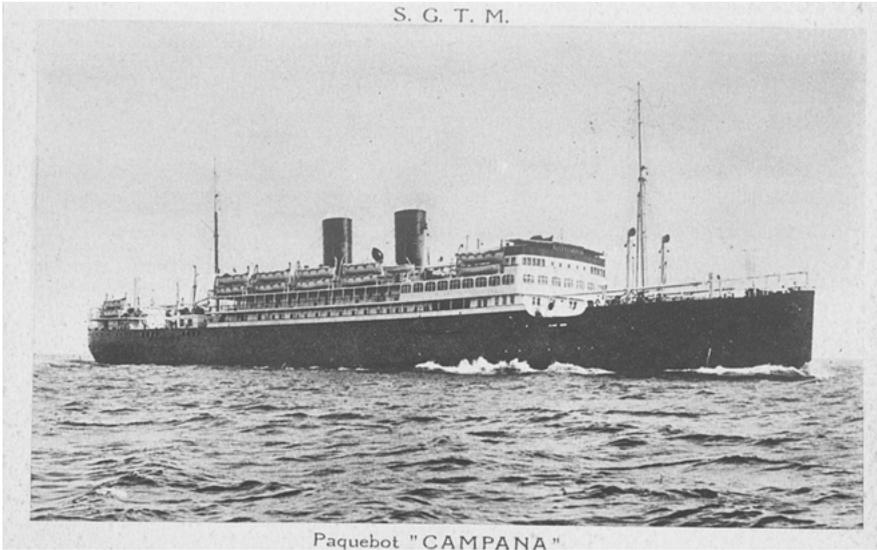


Figura 1: Paquebote “Campana” de la Société Générale des Transports Maritimes à Vapeur (SGTM). Postal. 1932. Colección privada.

Llegaría allí para tomar el relevo de Jean Camp en Rosario, en la Universidad Nacional del Litoral, pero también llevaría consigo recomendaciones de parte de Roger Caillois. En el asunto de la publicación de *Fictions*, sin embargo, este viaje a Argentina supondría que se alejara de París y no pudiera seguir las últimas etapas del proceso editorial. Los ejemplares definitivos de *Fictions* no se imprimieron, según informa el pie de imprenta, sino en marzo de 1951. Parece probable que incluso entonces se retrasó la difusión del libro, porque el propio Verdevoye dice que “recib[ió] unos ejemplares a fines del 51”, es decir meses después, y sobre todo por las primeras fechas que reflejan su recepción pública: Maurice Nadeau publicó la primera reseña que nos haya sido posible encontrar el 28 de febrero de 1952, y *Fictions* quedó segundo en el fallo del Prix International du Club Français du Livre de marzo de 1952. La distancia que media entre París y Buenos Aires no alcanza a explicar esta demora de más de medio año (el trayecto del “Campana” tardaba unos quince días de Marsella hasta el Río de la Plata).

Paul Verdevoye aún estaba en Argentina en diciembre de 1951, ya que se casó con Sofía Rosenstein el 24 de diciembre, en Villa Trinidad (Santa Fe), después de lo cual hizo un viaje a París, para presentar allí a su esposa. No se sabe con exactitud cuándo viajaron, pero se quedaron hasta finales de marzo o inicios de abril, porque, en una carta del 3 de abril –que es la primera carta en que

menciona a Verdevoye, sin que se sepa cuándo y dónde se conocerían—, Julio Cortázar le escribe a Eduardo Jonquières que “aquí estuvieron Verdevoye y su mujer [. . .]. Me dijo Verdevoye que confía en volver pronto” (Cortázar 2000, t. 1: 359). Confirma este dato otra carta, con fecha del 29 de abril, que P. Verdevoye le manda desde Buenos Aires a G. de Torre, quien ha llegado a su vez a París. Esta carta trata de varios asuntos —en especial de una traducción que Verdevoye habría acabado de la *Problemática de la literatura* de G. de Torre publicada en 1951— y, sobre todo, de que *Fictions* le ha llegado a Borges: “Borges tiene por fin un ejemplar de mi traducción de *Ficciones*.” No queda claro si es porque ha sido el mismo Verdevoye quien se lo ha traído o si ha sido por correo, porque el 7 de mayo, Verdevoye le dirige otra misiva a G. de Torre, siempre desde Buenos Aires, en la que subraya que “tampoco h[a] recibido de Gallimard los ejemplares de *Ficciones* de Borges. Si Vd. ve a Raymond Queneau o al Director Comercial el Sr Hirsch, le ruego le insista para que me los mande.” Desde luego, la circulación de los ejemplares de *Fictions* no parece haber sido simple.

Menciónese aún la postdata de aquella misma carta del 7 de mayo, donde Verdevoye escribe: “Si Vd. ve a Albert Camus, ¿me quiere hacer el favor de preguntarle qué piensa de mis traducciones de Lorca y si le debo enviar la traducción del *Retablillo de Don Cristóbal*?” A Camus le debió de gustar, ya que fue la traducción que André Belamich, el joven amigo y discípulo de Camus en materia lorquiana, recogería en 1956 en la edición completa del teatro de Lorca publicada en Gallimard: señal de que las ambiciones lorquianas de Verdevoye de los años 1944/46 seguían absolutamente actuales casi diez años después²⁴. El resto de ambas misivas, como de otros correos que Verdevoye le manda a Guillermo de Torre, versa sobre aspectos varios, que cabría analizar en otro estudio —a veces sobre aspectos sociales de su estancia en Argentina, a veces sobre otros proyectos científicos o de traducción que el francés desea hacer avanzar—.

Todo ello brinda, en todo caso, la imagen de un joven francés muy deseoso de entrar en contacto con los ámbitos intelectuales porteños y ya muy consciente del potencial editorial de esta América latina de la que se empieza a hablar en la Francia de entonces, y al mismo tiempo se hace una suerte de embajador de la

24 Sobre el vínculo entre Belamich y Camus, en relación con Lorca, véase Bensoussan (2017: 11–13). Camus le había dedicado a Lorca el tercer número de la revista *Rivages*, en 1939, y le había encargado a Félix Gattégno la que sería la primera traducción al francés del *Romancero gitano*, publicada en 1941, y una antología (García Lorca 1946). Cabe añadir, además, que la editorial argelina de Edmond Charlot ya había publicado, en 1944, una primera traducción de *Le petit retable de Don Cristobal*, por Robert Namia (García Lorca 1944b) —otro amigo de Camus, por lo que resulta destacable que Belamich se haya decantado en 1956 por la traducción de Verdevoye—.

cultura francesa en Argentina. Ya en 1952, imparte lecciones en Rosario no solo en la Universidad del Litoral, sino también en la *Alliance française*, en calidad de “attaché culturel adjoint à Buenos-Aires” (Anón. 1952), y así sigue haciendo hasta su partida, en 1955, sobre temas variados pero que pertenecen esencialmente al ámbito de la literatura francesa clásica –entre muchos otros temas, sobre *El nacimiento del teatro francés* o sobre *La novela picaresca en Francia* (Verdevoye 1954c y 1955)–.

Fictions ante la crítica francesa

La fecha del pie de imprenta de *Fictions* es marzo 1951, pero la prensa le reserva una recepción que arranca solo unos meses después, ya que las primeras reseñas publicadas son de inicios de 1952, y no dejan de expresar cierta perplejidad de la crítica –por lo que cabría relativizar la idea según la cual *Fictions* habría sido, desde el inicio, el título más exitoso de La Croix du Sud (Wijnterp 2015: 121).

Se hablaba del libro en los salones parisinos y competía para premios literarios. Se sabe, por ejemplo, que no logró el Prix International du Club Français du Livre en marzo del 1952, quedando relegando detrás de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (autor que, independientemente de su valor literario, gozaba entonces de contactos con el *establishment* germanopratinato mucho más numerosos y arraigados que los de Borges) (Anón. 1952). Esto no era óbice, sin embargo, para que se empezara a hablar de *Fictions*. Todo lo contrario.

Lo que primó, al inicio, parece haber sido la sorpresa. Una de las primeras reseñas de *Fictions* fue la de Maurice Nadeau (1952), quien ya había alabado la labor de Verdevoye traductor de Barea y quien publicó un largo artículo en *L’Observateur* en febrero de 1952 (“Un écrivain déroutant et savoureux: Jorge Luis Borges”), cuya conclusión dictaminaba: “No sé la acogida que se le dará a este libro. Para mí, es uno de los más sorprendentes y emocionantes que se pueda leer en este momento” (“J’ignore l’accueil qu’on fera à ce livre. Pour moi, c’est l’un des plus surprenants, des plus excitants qu’on puisse lire en ce moment.”). Lo mismo se podía decir también con cierta desenvoltura: en abril de 1952, el periodista Christian Millau le dedicó unas pocas frases en una nota redactada con brío y ligereza para los lectores del periódico *Carrefour*. Entre los consejos culturales prodigados para las pascuas de aquel año, propone que “Se volverá locamente culto” (“Vous deviendrez follement cultivé”), y escribe en tono jocosero, después de haber recomendado la lectura de Arnold Toynbee, Marcel Brion y William Faulkner, que “si aprecia a Valéry Larbaud (es muy culto) y a Kafka, *Fictions* de Borges le emocionará. Es un juego literario dirigido

por un cerebro perezoso que se atribuye el mérito de novelas imaginarias para juzgarlas mientras las escribe. Sus frases desbordan de hallazgos, lo que explicaría por qué le falta un poco de equilibrio²⁵.”

Algunas reseñas supieron, desde el inicio, captar algo de la singularidad de *Ficciones*. Entre ellas, la más importante quizás haya sido la de Marcel Brion quien, a finales del mismo mes de marzo, dedicaba en las columnas de *Le Monde* una reseña algo extensa a reflexionar sobre el lanzamiento de *La Croix du Sud*. El artículo se divide en cuatro momentos claramente separados: unas breves consideraciones sobre las expectativas que los lectores podían nutrir ante la nueva colección de Caillois²⁶, luego una reseña de *Doña Barbara*, una de *Sangama. Roman de la forêt amazonienne*, de Arturo D. Hernández (publicado por Albin Michel en 1952, pero que le sirve a Brion para caracterizar, entre *Doña Barbara* y *Sangama*, un conjunto de novelas “típicamente” suramericana-

25 Millau 1952: “Si vous aimez Vallery [sic] Larbaud (il est très cultivé) et Kafka, *Fictions* de Borgès (N.R.F.) vous enthousiasmera. C’est un jeu littéraire conduit par un cerveau paresseux qui s’attribue des romans imaginaires afin de les juger tout en les écrivant. Sa phrase éclate de trouvailles, ce qui expliquerait qu’elle manque un peu d’équilibre.”

26 Brion 1952: “La création d’une collection consacrée à des traductions d’écrivains sud-américains me paraît d’autant plus opportune que nous les connaissons fort mal, leurs ouvrages étant difficilement accessibles en France et les singularités de ces littératures assez déconcertantes souvent pour le lecteur français. Il ne faut pas oublier enfin que des différences considérables séparent esthétiquement, littérairement, les divers États de l’Amérique “latine” et que la communauté de langue dans les pays qui parlent et écrivent l’espagnol n’a pas entraîné une homogénéité littéraire, loin de là. J’attends donc de la collection “la Croix-du-Sud”, dont M. Roger Caillois vient de prendre la direction chez Gallimard, des révélations intéressantes qui nous permettront d’avoir des idées plus justes et plus complètes à la fois sur l’étendue de la littérature sud-américaine et sur ses caractères complexes et divers.

Les deux volumes qui inaugurent la collection marquent bien les éléments contrastés de cet ensemble de pays, profondément imprégné de culture européenne, qui a élaboré de plus sa culture propre, dépendante à l’origine de l’Europe mais tendant à s’en libérer toujours davantage. Pas plus que les poètes et les romanciers des États-Unis ne peuvent être considérés comme un prolongement de la littérature anglaise les écrivains argentins, vénézuéliens ou chiliens n’appartiennent à la littérature espagnole. Il y a chez eux une originalité, une nouveauté, qui empêchent de les confondre avec les auteurs espagnols contemporains. On sent que leurs livres sont nés, se sont développés, ont mûri dans une atmosphère toute différente et répondent à une conception de la vie et de l’art différente aussi. Ce qui les sépare de l’Europe est évident au premier regard. Ce qui les sépare les uns des autres est moins facile à discerner aussi longtemps que nous ne possédons pas d’éléments de comparaison assez nombreux pour discriminer les caractères propres à chacune de ces littératures sud-américaines. Il nous reste beaucoup à apprendre dans ce domaine, et le grand intérêt que présentent les deux premiers volumes de “la Croix-du-Sud” est de nature à provoquer un mouvement de curiosité et de sympathie vers des œuvres encore si peu connues. [. . .]”

nas), y una de *Fictions*²⁷. Esta reseña resulta de lo más elogiosa, aunque falta en ella la percepción de la constante ironía latente de Borges, de su concepción del texto como juego, que sí lograrían caracterizar otros críticos –Paul Bénichou, en especial, según se verá–.

Sin embargo, *Fictions* no tuvo una recepción siempre muy positiva, en sus inicios, especialmente por parte de la prensa comunista. Una censura bastante dura se publicó bajo la misteriosa firma “Index”, en mayo de 1952, en *Les Lettres françaises* (revista en la que, como se ha visto, el propio Verdevoye publicaba a finales de los años 1940). Como lo subraya Larrue (2021), la severa ortodoxia de esta reseña la hace merecedora de ser citada:

Jorge Luis Borges tiene todo lo necesario para gustar a cierto público: como nos lo enseña (con una complacencia un tanto provocadora) su biógrafo²⁸, es de origen hispano-anglo-portugués y se crió en Suiza, antes de afincarse en Buenos Aires. Nadie tiene menos patria que él. Desarraigado y cosmopolita, fuera del lugar y del tiempo, es un maravilloso ejemplo de literato que pertenece sólo a la literatura, a la idea platónica de la literatura.

Pero el lector de *Fictions* dotado de una mente menos metafísica difícilmente seguirá una crítica que busca elevar a Borges al nivel de Wells o de Kafka. Porque el fantástico de Borges carece precisamente de lo que le da a Wells su profundidad –el trasfondo y la perspec-

27 Brion 1952: “À l’extrême opposé de ces récits dramatiques, réalistes, pittoresques, décrivant l’Amérique sauvage, voici avec les *Fictions* de M. Jorge Luis Borges le livre d’un Américain ultra-cultivé, nourri de ce qu’il y a de plus raffiné, de plus subtil et de plus secret dans la littérature européenne. Dans la “famille d’esprits” à laquelle appartient M. Borges figurent Thomas de Quincey, Edgar Poe, Beckford, le Melville des nouvelles, Kafka. Inventer des biographies imaginaires, décrire, avec la minutie des encyclopédies, des pays qui n’ont jamais existé, tisser d’inextricables entrelacs intellectuels, capturer le lecteur dans des labyrinthes où il rencontrera la tragique angoisse spirituelle analogue à celle de Kierkegaard, combiner méthodiquement des aventures policières où, de même que chez Chesterton, l’âme la plus secrète est en jeu, voilà ce que nous propose M. Borges. Il fabrique lui aussi un monde fantastique d’autant plus inquiétant que ce fantastique est purement intellectuel – on pourrait le dire le fantastique de l’extrême logique – et, poussant le mécanisme de la raison jusqu’à la démence par excès de raison (Chesterton avait bien défini cela), il nous conduit dans une bibliothèque qui est le lieu le plus hanté de l’univers, dans une loterie où la folie de Caligula se combine avec les mathématiques inflexibles.

Je connais peu de livres aussi intelligents et aussi aigus que les *Fictions* de M. Borges; ils nous réservent autant d’anxiétés que de délices, et je ne suis pas loin de voir dans cette expression sud-américaine de la culture la plus haute et la plus raffinée quelque chose qui fait penser à l’infini des llanos balayés par le vent, aux obscurités lourdes et secrètes de la forêt amazonienne. Avec le livre de M. Borges, si “européen” qu’il paraisse, nous pénétrons aussi dans un autre hémisphère.”

28 Se designa aquí a Néstor Ibarra y las palabras de su prefacio a *Fictions*.

tiva social inglés– y de lo que le otorga a Kafka este trasfondo de insatisfacción social sin el cual es estrictamente incomprensible.

Y, finalmente, no hay en Borges y en sus cuentos sino una hábil explotación, con fines literarios, de los temas del idealismo absoluto. En un mundo de abstracta eternidad, donde los hechos no existen, la mente se arroga todos los poderes. Visto así, lo fantástico se convierte en un género fácil, pero también terriblemente decepcionante (“Index” 1952)²⁹.

Aunque la crítica del “cosmopolitismo” de Borges se inspirara del inicio del prefacio que Néstor Ibarra había antepuesto a *Fictions*, no deja de ser llamativa esta condena altamente política de Borges, y a la que haría eco la caracterización positiva y mucho más célebre (y de signo claramente anticomunista) de Borges por René Étiemble, en septiembre de aquel año. Este último, en efecto, publicaría un pastiche borgeano en la revista dirigida por Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes*, con un título de lo más provocador: “Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite” (Étiemble 1952). Y este fue, no cabe duda de ello, el punto de partida de toda una tradición interpretativa del autor de *Fictions*, cuyos ecos se harían en múltiples trabajos, desde Michel Berveiller (1973, libro dedicado al mismo Étiemble) hasta Mariano Siskind (2007).

Al mismo tiempo que Étiemble, Paul Bénichou (1908–2001) le dedicó una magnífica reseña a *Fictions*, en la influyente revista *Critique* (dirigida por Georges Bataille): “Le Monde de José [sic] Luis Borges”³⁰. Concluía Bénichou el texto

29 “Index” 1952: “Jorge Luis Borges a tout ce qu’il faut pour plaire à un certain public: hispano-anglo-portugais d’origine, nous apprend (avec une complaisance quelque peu provocatrice) son biographe, il a été élevé en Suisse, s’est fixé à Buenos Aires et personne n’a moins de patrie que lui. Il est déraciné et cosmopolite, hors des lieux et des temps, merveilleux exemple de littérateur qui ne relève que de la littérature, de l’idée platonicienne de la littérature. Mais le lecteur de *Fictions* qui a, lui, la tête moins métaphysique suivra avec peine une critique qui cherche à hisser Borges au niveau de Wells ou de Kafka. Car il manque précisément, au fantastique de Borges, ce qui donne à Wells sa profondeur – l’arrière-plan et la perspective sociale anglaise – tout comme à Kafka cet arrière-plan d’insatisfaction sociale sans quoi il est strictement incompréhensible. Et, finalement, il n’y a rien de plus dans Borges et ses nouvelles, qu’une exploitation habile des thèmes de l’idéalisme absolu à des fins littéraires. Dans un monde qui est celui d’une éternité abstraite, où les faits n’existent pas, l’esprit s’arroge tous les pouvoirs. À de telles conditions, le fantastique devient un genre facile, mais aussi terriblement décevant.”

30 Bénichou (1952). No parece que el error de “José” en vez de “Jorge”, frecuente en aquel entonces –según se ha visto más arriba– se pueda imputar al autor de la reseña. Bénichou conocía personalmente a Borges desde sus tiempos en Argentina y es probable, más bien, que deriva de que Bénichou pusiera “J.-L.” y que haya sido el celo excesivo de un cajista que supliera equivocadamente lo que faltaba del nombre de Borges.

de su breve ensayo con unas líneas cuyo recuerdo puede resultar útil incluso hoy en día a quienes meditan qué pudo significar entonces la obra borgeana:

[. . .] Borges se ha otorgado un lugar especial entre todos aquellos que, desde la ruina de las religiones, se obstinan en vivir sin Dios la ambición metafísica del hombre. Su obra escenifica el orgullo, el delirio, la desazón y, al criticarlos, los domina. Todo el drama del espíritu se siente como la obra del mismo espíritu, a la par que como su destino. Los vértigos del pensamiento son el juego del que piensa – lo dice el título de la colección: sus ficciones. El espectáculo más abrumador está teñido de humor para quien lo dirigió, y quien, a pesar de todo, se mantiene capaz de no creerlo. Borges, al final, es ese demiurgo sonriente. Quizás encontró instintivamente una etapa final de la metafísica, en la que las pretensiones de la mente se producen sin necesariamente ser consideradas válidas, donde la inteligencia, mientras se destruye a sí misma, se da la representación de su propia grandeza. En todo caso, esta forma de modestia, que también es un refinamiento en el triunfo, da a *Fictions* su carácter único. Pese a las apariencias, son, a su manera, un libro de sabiduría (Bénichou 1952: 686)³¹.

Sin embargo, Bénichou cerraba su reseña de *Fictions*, en la que había procurado presentar la obra bajo su mejor aspecto, con una crítica demoledora de la labor traductora de Verdevoye. El contraste, de hecho, no deja de ser llamativo, cuando el lector pone los ojos en la postdata que sigue este cierre magistral. *In cauda venenum*³²:

31 Bénichou (1952: 686): “[. . .] Borges s’est donné une place à part entre tous ceux qui, depuis la ruine des religions, s’obstinent à vivre sans Dieu, l’ambition métaphysique de l’homme. Son œuvre met en scène l’orgueil, le délire, la détresse et, les critiquant, en même temps les domine. Tout le drame de l’esprit est ressenti comme l’œuvre de l’esprit lui-même, autant que comme son destin. Les vertiges de la pensée sont le jeu de celui qui pense – le titre du recueil le dit: ses fictions. Le plus écrasant spectacle se colore d’humour pour celui qui l’a mis en scène, et qui, malgré tout, demeure maître de ne pas y croire. Borges, en fin de compte, est ce demiurge souriant. Peut-être a-t-il trouvé, d’instinct, une étape dernière de la métaphysique, celle où les prétentions de l’esprit se produisent sans se tenir nécessairement pour valables, où l’intelligence se donne la représentation de sa propre grandeur, tout en se détruisant elle-même. En tous cas, cette forme de la modestie, qui est aussi un raffinement dans le triomphe, donne aux *Fictions* leur caractère unique. En dépit des apparences, elles sont, à leur manière, un livre de sagesse.”

32 Bénichou (1952: 686–687): “P.S. – On pourrait évidemment rendre compte de ce livre sur d’autres plans: du point de vue purement littéraire, les *Fictions* sont une œuvre comme il en existe peu. Il est malheureux que Borges comme écrivain ne soit pas servi assez dignement par la traduction qui nous est offerte. Trois des contes seulement ont été traduits par N. Ibarra, qui a bien rendu le sens du texte et conservé sa qualité. On ne peut malheureusement en dire autant des traductions de P. Verdevoye, qui composent la majorité du recueil: ces traductions sont aisées à lire et bien venues dans leur ensemble, mais elles sont parsemées d’erreurs de sens et elles négligent trop les intentions et les beautés propres du style de Borges, qu’elles effacent et réduisent le plus souvent à la norme commune. On doit à Borges d’en avertir le lecteur français, tout en accueillant avec satisfaction la publication qui le fait connaître dans notre langue.”

Evidentemente, podríamos reseñar este libro en otros aspectos: desde un punto de vista puramente literario, las *Fictions* son una obra como las hay pocas. Es una lástima que Borges, como escritor, no sea atendido como le corresponde por la traducción que se nos brinda. Solo tres de los cuentos han sido traducidos por N. Ibarra, quien ha traducido bien el significado del texto y ha conservado su calidad. Desafortunadamente, no se puede decir lo mismo de las traducciones de P. Verdevoye, que componen la mayor parte de la colección: estas traducciones son fáciles de leer y agradables en su conjunto, pero están sembradas de errores de significado³³ y descuidan demasiado las intenciones y bellezas propias del estilo de Borges que, en la mayoría de los casos, borran y reducen a la norma común³⁴. Le debemos a Borges el advertir al respecto al lector francés, aunque acojamos con satisfacción la publicación, que lo da a conocer en nuestro idioma (Bénichou 1952: 686–687).

Como se puede apreciar, las dos notas a pie de página que prolongan la post-data establecen implacablemente una serie de errores factuales cometidos por Verdevoye –al estilo, y esto no deja de tener cierta ironía, de las que el mismo Verdevoye había coleccionado en su arremetida contra los malos traductores de García Lorca–. Y el recuento de estos errores, como Bénichou bien lo subraya, dista mucho de ser completo: se detiene solo en tres cuentos, “Las ruinas circulares”, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “Funes el memorioso”, con diferencia el que más críticas concentra.

¿Acaso aspiraba Bénichou también, en aquel entonces, a convertirse en traductor de Borges? ¿Acaso ya había empezado a traducir alguno de estos cuentos, por cuenta propia? A diferencia de Verdevoye, ya conocía al autor de *Ficciones*, desde los tiempos de su estadía en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial, cuando enseñaba la literatura francesa en el Institut français d'études supérieures de Buenos Aires fundado por Caillois. Había permanecido allí hasta 1949

33 Nota de Bénichou (1952: 687): “En voici des exemples tirés des quelques contes dont j’ai examiné la traduction dans le détail: p. 78, *hombro*, épaule, est pris pour *hombre*, homme; dans *Funes ou la mémoire*, traduction malheureuse du difficile *Funes el memorioso*, Funes le ‘mémorieux’; p. 140, un *Zarathustra cimarron*, un Zarathoustra à l’état sauvage, est traduit ‘un Z. marron (!)’; p. 142, *domador o rastreador*, dresseur de chevaux ou ‘rastreador’ (c’est-à-dire, interprète des traces laissées sur le sol: il s’agit d’une profession jadis importante dans la vie rurale et militaire de ces pays) est traduit ‘dompteur ou boucher en gros’; p. 148, *los 33 orientales*, les 33 Urug[u]ayens (ce sont des héros historiques de la ‘République orientale de l’Uruguay’) deviennent ‘le nombre 33 en chiffres arabes (!)’. Il y a, sur des mots d’espagnol commun, beaucoup de faux-sens et d’à-peu-près; p. 75, *discolo* (hargneux, chagrin), est traduit par ‘dissipé’; p. 115, *argumentar*, par ‘dire’; p. 142, *simular*, par ‘imaginer’; p. 145, *remoto*, lointain, par ‘confus’.”

34 Nota de Bénichou (1952: 687): “Ainsi, p. 110, un assassinat *indéchiffrable* devient ‘un incompréhensible assassinat’; p. 139, un visage *taciturne* devient ‘visage mélancolique’; p. 142, une impression de *magie gênante* devient ‘une impression désagréablement étrange’; p. 149, ‘Locke au XVII^e siècle *supposa* (et *réprova*) une langue impossible où toute chose individuelle eût son nom propre’ devient ‘Locke au XVII^e siècle proposa (et rejeta), etc.’”

y tuvo entonces la ocasión de frecuentar tanto a Borges como a Caillois, así como de publicar en la revista *Sur*. Bénichou podía prevalerse, por tanto, de un buen conocimiento no solo de la lengua castellana –lengua que dominaba en realidad desde su infancia–, sino, concretamente, de los *realia* porteños y de la persona del mismo autor de *Ficciones* –cosa que Verdevoye no podía, como Bénichou lo había destacado–. De hecho, siguió publicando en los años siguientes sobre Borges, con artículos en revistas de referencia: “Le Monde et l’esprit chez Luis Borges” (*Les Lettres nouvelles*, 1954), “Kublai Khan, Coleridge y Borges” (*Sur*, 1955), etc. Verdevoye, en cambio, se fue dedicando después a otras tareas, siempre relacionadas con Argentina, pero ya no con Borges.

No se puede cerrar este repaso por el primer año de la recepción crítica de *Fictions* en la prensa francesa sin mencionar las reacciones que hubo en los periódicos conservadores, que se publicaron meses después de las reseñas de Nadeau y Brion, y semanas después de las de Étiembre y Bénichou, y que mostraron cierta perplejidad, cuando no irritación, ante lo que podía parecer un objeto literario difícil de identificar o, al menos, encasillar. Concha Bernoville –hermana del entonces renombrado escritor Gaëtan Bernoville– escribió así en una de sus reseñas semanales para *La Croix*, en la sección “Lettres espagnoles” del 12 de octubre de 1952, que se trata de un “libro extraño”³⁵. Más allá de la evidente perplejidad de la reseñista, importa recalcar que esta breve mención de *Fictions* se halla en realidad al final de una reseña dedicada principalmente a la obra de Rómulo Gallegos, ya que *Doña Bárbara* fue el otro volumen publicado, traducido por René L.-F. Durand, en el lanzamiento de la misma colección de *La Croix du Sud*. Llama la atención observar cómo la reseñista, después de concentrarse en *Doña Bárbara*, despachó *Fictions*. Se observa, pues, cómo en aquellos años la fortuna editorial francesa de Borges anda estrechamente entrelazada con la de otros autores de primer plano, como lo fue Rómulo Gallegos, y que la singularidad intelectual del proyecto borgeano aún no se percibía como tal –o, mejor dicho, aún no había sido elaborada por los discursos críticos que la orquestarían como tal a lo largo de los años 1950 y 1960, en un recorrido que lo llevaría a pasar de ser un autor de *La Croix du Sud* a ser un autor de Gallimard integrado en el canon francés, precisamente en la medida en que no se le percibiría más como típicamente latinoamericano.

35 Bernoville 1952: “*Fictions*, par Luis [sic] Borges, est un livre étrange. L’auteur semble avoir écrit dans une sorte de songé éveillé ces nouvelles qui n’en sont pas, ces contes bizarres, sortes de paraboles sur la condition du monde, pleines d’allusions [à l’]angoisse qu’il laisse deviner, en un style bref, brillant, classique. Luis Borges est Argentin, mais fils spirituel de l’Europe.”

En una breve nota de la revista jesuítica *Études*, Robert Bosc condena rotundamente, a finales del año 1952, el libro de José [sic] Luis Borges³⁶, designándolo como “colección de cuentos filosóficos bastante superficiales, de novelas a cada cual más extraña y fantástica”, confesando “que no ent[ien]de en lo más mínimo el interés de estas peroratas.” Concluye con decepción que, después de la feliz elección de *Doña Bárbara*, la publicación de *Fictions* en La Croix du Sud no le parece nada acertada³⁷. Este último juicio parece sugerir, además, que la lectura de *Doña Bárbara* se hizo antes de la de *Fictions*, por lo que se confirma que la distribución de la novela de Gallegos debe haber empezado incluso antes de la del libro de Borges —y esto cuando *Fictions* llevaba esperando su publicación desde 1947/48—.

Conclusiones

Probablemente la reseña de Bénichou haya sido, más que las de Nadeau o Brion, y junto con la de Étienne, la más decisiva para los inicios de la recep-

36 El error de “José” en vez de “Jorge” aparece con cierta frecuencia en la prensa de la época, v.g. *Concorde*, 4–96, 12 de julio de 1947, p. 2, “José-Louis Borges”, en una nota sobre el número 1 de *La Licorne*. De hecho, sigue cometiéndose hasta ahora, después de haber dado lugar a una variación graciosa e irónica a inicios de los años 1980 cuando, en un proceso perfectamente borgeano, se llegó a dudar de la existencia de Borges y se dudó hasta de su nombre, cuando, el 7 de agosto de 1981, *Le Monde* publicó la siguiente nota: “Selon la revue argentine de droite *Cabildo*, José [sic] Luis Borges n’existe pas. Dans son dernier numéro la revue affirme qu’en réalité Borges a été créé de toutes pièces par un groupe d’écrivains dont Leopoldo Marechal (décédé), Adolfo Bioy Casares et Manuel Mujica Lainez qui, pour donner vie à leur personnage, louèrent les services d’un acteur de second plan, Aquiles Scatamacchia. C’est cet acteur, affirme le rédacteur de la revue, qui incarne l’‘inexistant Borges’ pour les médias . . . La supercherie, qui aurait été découverte par l’Académie royale de Suède chargée de décerner le prix Nobel de littérature, empêcherait que ce ‘faux Borges’ soit couronné, précise encore la revue argentine, qui fait de l’Ajar sans le savoir. Dans quel but? . . .” Pocos días después, el 14 de agosto, Alicia Dujovne Ortiz (1981) se hacía eco de la noticia en las mismas páginas de *Le Monde*, añadiendo una breve especulación sobre el porqué de la duda acerca de la existencia de Borges (“L’autre Borges”): “Il est vrai que nous pourrions offrir une deuxième version de l’histoire: Borges ayant été soupçonné de se faire passer pour un homme de gauche afin d’obtenir le prix Nobel, la réponse de la droite ne s’est pas fait attendre. Et la politique nous ramène dans le labyrinthe borgésien, dont les méandres conduisent vers une identité floue, vers un moi imprécis.” Y la breve nota dio pie a otras especulaciones, entre las cuales hay que mencionar la de Leonardo Sciascia, “L’inesistente Borges” (Sciascia 1991 [1985]).

37 Bosc 1952: “Recueil de contes philosophiques assez superficiels, de nouvelles plus bizarres et fantastiques les unes que les autres. Nous avouons ne pas très bien saisir l’intérêt de ces élocubrations. La collection ‘Croix du Sud’ qui nous avait donné beaucoup d’espoir en publiant *Doña Barbara* n’a pas eu cette fois la main heureuse”.

ción crítica de Borges en Francia. Y es que *Critique* y *Les temps modernes* eran en aquel entonces dos de las revistas intelectuales con mayor proyección. Consagraron, sobre todo, la singularidad de *Fictions* respecto a otras obras latinoamericanas, incluso del propio catálogo de La Croix du Sud que, según se ha visto, no empezó su andadura crítica sino en 1952, pese a que los ejemplares de *Fictions* ya estuvieran impresos meses antes, en 1951, y hubieran sido traducidos cuatro o incluso cinco años antes. Otra etapa de la recepción francesa de Borges empezaría luego con la traducción, por el mismo Roger Caillois, de cuatro relatos de *El Aleph*, que reunió en 1953 en un pequeño volumen que publicó en Gallimard bajo el título de *Labyrinthes*, y que contribuyó poderosísimamente a fraguar una imagen de Borges como autor, ante todo, del laberinto³⁸.

Las críticas recibidas por Paul Verdevoye por su labor traductora surtieron también varios efectos, que no resulta ininteresante resumir aquí a modo de conclusión. Primero, las correcciones cuya necesidad Bénichou había señalado fueron incluidas, junto con otros retoques, en la reedición de *Fictions* que salió en 1957 en la colección “Du Monde entier”, presentada como “Édition revue et augmentée”. Luego, el mismo Verdevoye no parece haberse dedicado más a la traducción de Borges, de quien en cambio Bénichou, junto con su hija Sylvia Roubaud-Sylvia Bénichou, tradujo *Otras inquisiciones*, que se publicaron bajo el título *Enquêtes. 1937–1952* (1957). Cartas de la época demuestran que Borges parece haberse mostrado muy satisfecho de sus relaciones con Bénichou, a quien agradecía el artículo que este le dedicó en noviembre de 1954 en *Les Lettres nouvelles* (novembre 1954)³⁹, a quien aprobaba como traductor suyo para *Enquêtes*⁴⁰, y a quien le agradecía, después, en 1957, por la labor llevada a cabo⁴¹.

Verdevoye, en cambio, si bien no siguió con las traducciones de Borges que paradójicamente le valieron una parte de su renombre inicial y, quizás, lo ayudaron también a lanzar su carrera universitaria de especialista de la materia rioplatense, volvió sobre el asunto del léxico. Sus desavenencias con la lengua argentina de Borges están directamente vinculadas con el origen de un proyecto de larga

38 Véanse al respecto Louis (2020) y Béhar (2021).

39 Dictadas por Borges a su madre, estas cartas se conocen por su descripción en el catálogo de su venta en Sotheby’s, el 25 de junio de 2015, lote 116 (Borges 1955–1962): “No sé cómo agradecerle su estudio; nunca he leído tan inteligentemente, tan inventivamente, con perspicacia tan generosa. Desde hoy, sus páginas me obligarán a escribir otras que no sean indignas de ellas” (abril de 1955).

40 Borges 1955–1962 (junio de 1955): “Ya firmé el contrato con Gallimard para la traducción de *Otras Inquisiciones*, me felicito de que usted sea el traductor.”

41 Borges 1955–1962 (7 diciembre de 1957): “Muy halagado con algunas crónicas sobre mi libro y creo que usted y Sylvia con la excelente traducción que ellos elogian tienen buena parte en mi éxito”.

duración, que lo llevaría a publicar en 1992 su *Léxico argentino-español-francés*, en cuya introducción refiere cómo se fue dedicando a esta labor, partiendo de la constatación de la insuficiencia de los léxicos entonces existentes (Verdevoye/Colla 1992: xiv).

Y es que, en los años de su estadía en Argentina, Verdevoye se dedicaría también a la traducción de la obra argentina por antonomasia, especialmente desde un punto de vista léxico: el *Martín Fierro*. Su traducción salió publicada en 1955 por la UNESCO, en París, en la editorial Nagel, aunque parece haber encontrado dificultades a la hora de difundirse (Hernández 1955)⁴². El malogrado traductor de lo que en su apología de 1953 llamó las “verdevoyanas versiones” de *Fictions* probablemente también quiso reparar el agravio y demostrar, con esta verdadera hazaña, que sabía mostrarse a la altura de la lengua de los argentinos. Si se considera, según Verdevoye, que “a pesar de que algunos críticos consideran que Borges es un escritor cosmopolita, [. . .] tiene un estilo muy argentino”, ¿acaso hacer cantar a Martín Fierro en francés no era la mejor respuesta a quienes le reprochaban no haber sabido traducir a Borges⁴³?

Apéndice – *Ficciones* de Jorge Luis Borges y *Fictions* de Paul Verdevoye⁴⁴

El manoseado y lacerante tópico “traduttore è traditore” se cierne con las espigas de sus *t* italianas sobre la cabeza del consciente entusiasta que se dedica a la oscura y ardua tarea de “verter” un texto a otro idioma. Cabe subrayar, de

⁴² Verdevoye se había jactado de su trabajo ya antes de su publicación, en una serie de artículos publicados en la prensa de Buenos Aires y de Rosario a partir de junio de 1954: Verdevoye (1954 a y b), Ortiz Barili (1954), Dughera (1954), Mastronardi (1957). Por falta de suerte, y como indica el mismo Verdevoye (1956), “esta traducción, impresa en febrero de 1955, no ha sido difundida ni puesta en venta por diferencias surgidas entre el gobierno argentino y la Unesco”. Tomamos todos estos datos de Antonella Cancellier, a quien Verdevoye se los comunicó (Cancellier 1996).

⁴³ Verdevoye (1994: 25). En este mismo artículo, Verdevoye refiere el trato que tuvo con Borges el tiempo que estuvo en Buenos Aires, y cómo conversaban sobre los progresos de su traducción de *Martín Fierro*. Es de notar que el mismo Borges publicaba, en el mismo año 1953, su ensayo crítico sobre *El “Martín Fierro”* (Borges 1953), redactado en colaboración con Margarita Guerrero. Parece lícito suponer que Verdevoye se haya podido sentir inspirado en su lectura del poema y en su traducción por el trabajo de Borges.

⁴⁴ Se reedita aquí Verdevoye 1953, artículo en castellano del que el propio Verdevoye retomó fragmentos para una entrevista que dio con el mismo título, a propósito de la publicación del

paso, la gráfica y cruel metáfora entre comillas que, de modo tan sintético y cruel y como quien no quiere la cosa, evidencia el fenómeno de evaporación que sufre una fase, hasta una palabra, al cambiar de molde. Con el agravante de que un vocablo no es más que el símbolo de lo figurado y, por lo tanto, despierta distintas resonancias o asociaciones de ideas según las épocas, las naciones o los individuos. Acerca de las interpretaciones de la palabra “cosmopolita”, por ejemplo, el curioso lector podrá leer con fruición y provecho cierta carta apócrifa que divierte el artículo dedicado por Etiemble a Jorge Luis Borges en *Les temps modernes*⁴⁵.

Desde luego yo no era ajeno a esas preocupaciones y me sabía de memoria la acerada cláusula de marras (por poco “memorioso” que sea uno aquellas tres fatídicas palabras se le graban en seguida en la mente) cuando Roger Caillois me dijo poco más o menos esto: “Lea usted este libro, vea si le gusta y si se atreve a traducirlo”. En la tapa celeste del libro deletreé “Ficciones” y “Jorge Luis Borges”. Intuí que Jorge Luis Borges era el autor. Me explicó Caillois que Néstor Ibarra había traducido tres de estas ficciones y redactado una introducción, pero que, agobiado por no sé qué trabajos, no podía “verter” las once restantes. De lo dicho poco antes el lector inferirá que yo no conocía a Borges. Fuera de Caillois y de Ibarra me consta que muy pocos lo conocían en París. Creo también que el único ejemplar visible en Francia del libro lo tenía Caillois. Por lo menos así lo entendí cuando me pidió que lo cuidara como la niña de mis ojos y se lo devolviera cuanto antes. Preferí devolvérselo cuanto después.

Un día de los trescientos sesenta y cinco que integraron el año 46 ó 47 entregué mi versión a Caillois. Siento no poder dar más precisión acerca de la fecha, pero no tuve trato con *Funes el memorioso* que murió en 1889, escribió Borges (entonces ni mis padres me preveían) y que no sabía acordarse del porvenir. Poco después (de veras es una lástima no tener a mano un Funes portátil e inmortal o en su defecto un número de la lujosa revista que voy a nombrar), *La licorne* publicó mi *Fiction* titulada originalmente *Les ruines circulaires*, “libretto” del escritor argentino Jorge Luis Borges. Mientras tanto, los cajistas de la editorial Gallimard se encargaban de traducir en caracteres de imprenta los signos caprichosos con los cuales mi vieja y asmática máquina de escribir había ennegrecido y arado unas cuartillas verdes con pretensiones de copias limpias de un borrador inmejorablemente borroso. Lo de los cajistas es puro cuento por-

primer tomo de las obras de Borges en la colección de “La Pléiade”, y en la que comenta las modificaciones que aportó al texto de *Fictions* en su reedición de 1957 (Verdevoye 1995, que luego se volvería a editar en Verdevoye 2002: 386–390).

45 [N.d.A.] *Les temps modernes*, núm. 83, septiembre de 1952, pág. 512 y siguientes.

que, durante algún tiempo –¿semanas o meses?–, me fue imposible averiguar el paradero de las susodichas copias dejadas en poder de Caillois, que solía contestar mis ansiosas preguntas con enigmática sonrisa y hablando de *Filosofía y poesía*, el libro de María Zambrano cuya traducción él mismo me encargara.

Por fin, un día fasto, Caillois me participó que proyectaba la publicación de una serie de obras hispanoamericanas y que las *Fictions* habían de encabezar la colección. Pero quien dice cabeza sobreentiende tronco y miembros, y además para completar la Cruz del Sur –La Croix du Sud fue el nombre adoptado para amparar a la futura recién nacida– faltaban unas cuantas estrellas. Mientras éstas se naturalizaban francesas, se imprimieron las *Fictions* y corregí las pruebas. Y el libro se quedó unos años en un lugar misterioso esperando –o temiendo– salir a la luz del día, de las vidrieras y de las miradas.

El 30 de abril de 1950, a la amanecida, el *Campana* arribó a Buenos Aires y yo con él. Pero de haber existido, como en el siglo XVI, un real decreto prohibiendo la importación de libros de ficción, los aduaneros hubieran registrado mi equipaje sin dar con *Fictions*. No por viveza mía, sino sencillamente porque yo no podía exportar un libro que no tenía ser fuera de mi incontrolable y deficiente memoria y del lugar al que me referí antes.

Conocí a Borges. Me preguntó negativamente por el libro. Negativamente porque su delicada manera de no interrogarme era una evidente pregunta. Le contesté con esa clase de aspavientos que sabe interpretar sin dificultad cualquier autor que tuvo alguna obra en trance de publicación. Gracias a esta demora la calle Gaona, Adrogué, Bioy Casares pasaron de las ficciones a la realidad. Supe que aquí la “vereda” es una acera y aprendí unas cuantas cosas más. Me enteré, verbigracia, que un “rastreador” no es “un hombre que vende la carne en el rastro por mayor”, según lo perversamente insinuado por un diccionario malévolos; que la “caña” argentina es otra cosa que la “caña” andaluza. Lo malo es que salvo el caso de “vereda”, que elucidé por casualidad en París, el sentido peninsular que yo atribuía a los vocablos mencionados no parecía injuriar al texto de Borges. En efecto Funes (*Ficciones*, pág. 133) podía ser hijo de un carnicero o de un rastreador. Y el vino podía ser “fugoso” lo mismo que la “caña”, y también emborrachar (*Ficciones*, pág. 34). Pero, gracias a Borges, escasean en este libro los vocablos cuya especial significación pudo engañar al desprevenido intérprete que acababa de publicar un estudio y una traducción de las poesías completas del toledano Garcilaso de la Vega.

Mientras hacía estas averiguaciones, el libro –que se quedó maliciosamente intacto y secreto durante cuatro años– salió sin esperar las enmiendas. Y recibí unos ejemplares a fines del 51.

Siempre es una prueba leer uno mismo lo que escribió muchos años antes. Con más razón tratándose de un texto traducido que, claro está, no es sino una

aproximación más o menos lograda. Se puede argumentar que un libro en sí es también una aproximación de lo que ha querido expresar el escritor. Por eso él mismo propone a veces variaciones o notas que aclaran o modifican la propia interpretación de su pensamiento. Así Borges, por ejemplo, en *El milagro secreto*, publicado en 1951⁴⁶, suprime debajo del título, una frase inglesa de Newman que encabeza la misma ficción publicada en 1944⁴⁷ y la sustituye por un diálogo en castellano sacado del Alcorán. No me corresponde analizar en estas lucubraciones las consecuencias de esta substitución.

En estas condiciones un traductor perfectamente identificado con el autor – pero sin confundirse con él– podría “recrear” la obra original en un libro más logrado en el cual el primer creador se vería mejor interpretado que por sí mismo; y hasta intuir futuras variaciones.

No soy este traductor, ni sé si existe. No he previsto la substitución anteriormente mencionada; y al cotejar las *Fictions* de Paul Verdevoyn y las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, dudo que algunos errores cometidos por mi yo pretérito sean aceptados algún día por el autor como variaciones adecuadas. Lo cual no quiere decir que mi versión me parece del todo mal. Pero me concedo el derecho de ser más severo que Etienne –que, no es inútil decirlo, sabe castellano– a quien le pareció “más bien buena, con muy buenos momentos”. Otros la juzgaron excelente. Esto significa que no la compararon con el original con la misma mala intención que yo y que el texto francés suena bien. El éxito del libro suaviza este mi acto de contrición.

Fuera de los errores confesados y de algunas erratas de imprenta, que por pudor no voy a reseñar y que espero corregir en numerosas ediciones sucesivas, quedan algunas dificultades.

“En todas las ficciones –escribe Borges– cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras”⁴⁸. Lo mismo puede decirse escribiendo “traducciones” en lugar de “ficciones”. Y este optar es arduo si se quiere respetar el estilo conciso y sugestivo de Borges. El francés se presta a la concisión pero es muy difícil que a una expresión concisa corresponda otra igual en un idioma extranjero.

Sin embargo, no quiero desmenuzar nuestras *Ficciones-Fictions* porque me atormenta la obsesión de un perfeccionamiento continuo de mi texto provisorio hasta conseguir que sea el mismo de Borges, pero en francés. Pensarlo me da vértigo. Y prefiero imaginar el siguiente consuelo que me sugiere *Pierre Ménard*,

46 [N.d.A.] *La muerte y la brújula*, Emecé.

47 [N.d.A.] *Ficciones*, Sur.

48 [N.d.A.] *El jardín de senderos que se bifurcan*.

autor del Quijote: se dió en Buenos Aires un caso estupendo y único en los anales de la traducción. Después de verter al castellano una de las verdevoynas versiones de las célebres *Ficciones* de nuestro distinguido compatriota, el Sr. Fulano – que no conocía el texto del porteño– tuvo la ocurrencia de comparar su versión con la obra fuente y comprobó con asombro y júbilo que su traducción repetía exactamente, hasta en los puntos y comas, el libro de Borges.

Bibliografía

- Achard, Paul (1942a): *La Célestine. Tragi-Comédie de Fernando de Rojas (1492). Adaptation en 8 tableaux*. París: Odette Lieutier, “Collection Masques dirigée par Gaston Baty”.
- (1942b): “La Célestine de Fernando de Rojas (1492)”. En: *La Gerbe* 26, marzo.
- (1943): *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée par Fernando de Rojas (1492). Adaptation complète de Paul Achard. Illustrations de Maurice L’Hoir*. París: Les Éditions de la Nouvelle France.
- Anón. (2001): “Paul Verdevoye. El fallecimiento”. En: *La Nación*, 4 de noviembre. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-fallecimiento-nid348517/>> [última visita: 30/03/2021].
- Anón. (1952): “L’Alliance française dans le monde”. En: *Mercure de France*, 1 de agosto de 1952, p. 201.
- Anón. (1952): *L’Intransigeant*, 28 de marzo de 1952, p. 7.
- Arciniegas, Germán (s.a.): “París, Lutecia”. En: *El Tiempo*. <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-614947>> [última visita: 30/03/2021].
- Barea, Arturo (1948^a): *La Forge*. Trad. Paul Verdevoye. París: Gallimard, “Du Monde entier” [pie de imprenta: 28-06-1948].
- (1948b): *La Route*. Trad. Paul Verdevoye. París: Gallimard, “Du Monde entier” [pie de imprenta: 02-12-1948].
- Batalla, Marfín (2010): “‘Le concours amical’: Néstor Ibarra, traductor de Borges”. En: *Variaciones Borges* 30, pp.83–111.
- Béhar, Roland (2018): “Littérature et contresens. Aristide Rumeau ou le souci de l’exactitude”. En: Mercedes Blanco y Maria Zerari (ed.). *Variations sur le Siècle d’Or. Bataillon, Cassou, Rumeau, Aubrun, Molho*. París: Editions hispaniques, pp. 121–145
- (2021): “¿‘Gongoresk’? Borges, su primera recepción alemana y la tentación de su lectura manierista”. En: Guerrero, Gustavo/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 155–177. <<https://doi.org/10.1515/9783110713015-011>>.
- Béhar, Roland/Camenen, Gersende (eds.) (2020): *Scènes de la traduction France-Argentine*. París: Éditions Rue d’Ulm.
- Bénichou, Paul (1952): “Le Monde de José [sic] Luis Borges”. En: *Critique* 63–64, agosto-septiembre 1952, pp. 675–687.
- Bensoussan, Albert (2017): *Federico Garcia Lorca*. Trad. Josefina Delgado. Buenos Aires: El Ateneo.

- Bernoville, Concha (1952): “Lettres espagnoles”. En : *La Croix*, 12 de octubre de 1952, p. 3.
- Berveiller, Michel (1973): *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. París : Publications de la Sorbonne (Université de Paris III-Sorbonne nouvelle).
- Borges, Jorge Luis (1939): “L’approche du caché” [“El acercamiento a Almotásim”]. Trad. Néstor Ibarra. En : *Mesures* 2, 15 de abril, pp. 115–122.
- (1944): *Ficciones*. Buenos Aires : Sur.
- (1946): “Les ruines circulaires”. Trad. Paul Verdevoye. En : *Confluences*, abril 1946, pp. 131–136.
- (1947): “Fictions” [Tlön, Uqbar, Orbis Tertius]. Trad. Paul Verdevoye. En : *La Licorne*.
- (1951): *Fictions*. Trad. Néstor Ibarra/Paul Verdevoye. París : Gallimard, “La Croix du Sud”.
- (1953): *El “Martín Fierro”*. En colaboración con Margarita Guerrero. Buenos Aires : Editorial Columba.
- (1955–1962): “Cartas a Paul Bénichou”. Catálogo de la venta Sotheby’s, París, 25 de junio de 2015, lote 116. <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.116.html/2015/livres-manuscrits-pf1503>> [última visita: 30/ 03/2021].
- (1957, 2ª ed.) : *Fictions*. Trad. Néstor Ibarra/Paul Verdevoye. París : Gallimard, “La Croix du Sud”.
- Bosc, Robert (1952): “Revue des livres”. En : *Études* 85, 275, p. 280.
- Brión, Marcel (1952): “D’un autre hémisphère . . . Trois livres sud-américains”. En: *Le Monde* 26 de marzo, p. 7.
- Camp, Jean (1944): “L’Homme et l’œuvre”. En: García Lorca (1944: 9–38).
- (1943): *La littérature espagnole des origines à nos jours*. París: PUF.
- Cámpora, Magdalena/ González, Javier Roberto (ed.) (2011): *Borges – Francia*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”.
- Cámpora, Magdalena (2013): “¿Y Borges? Sobre un desinterés de Barthes”. En: *Variaciones Borges* 36, pp. 53–63.
- Cancellier, Antonella (1996): “Martín Fierro en francés (la traducción de Verdevoye): modismos y refranes”. En: *Río de la Plata* 15–16: *Actas del cuarto Congreso Internacional del CELCIRP “Encuentros y desencuentros”, Canarias 1992*, pp. 437–43. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/martin-fierro-en-frances-la-traducion-de-verdevoye-modismos-yrefranes/>> [última visita: 30/ 03/2021].
- Castro Morales, Belén/Curell Aguilà, Clara (2012): “La Licorne de Susana Soca: una constelación de traductores entre París y Montevideo”. En: *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 41–52.
- Cirot, Georges (1945): “‘Cantares’ et ‘Romances’ (simple aperçu). (Suite)”. En: *Bulletin hispanique* 47, 2, pp. 169–186.
- (1943): “Chronique”. En: *Bulletin hispanique* 45, 1, pp. 97–104.
- Cortázar, Julio (2000): *Cartas (1937–1983)*. Madrid: Alfaguara.
- Daix, Pierre (2004): *Les Lettres françaises, jalons pour l’histoire d’un journal, 1941–1972*. París: Tallandier.
- De Torre, Guillermo (1945): “Expansión de Lorca y el problema de las traducciones”. En: *La Nación* 21 de octubre, reed. en: G. de Torre, *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1948, pp. 79–87.
- (1951): *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones Losada.

- Dughera, Eduardo A. (1954): “Martín Fierro en proyección francesa”. En: *La capital* (Rosario), 12 de diciembre.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1981): “L’autre Borges”. En: *Le Monde*, 14 de agosto de 1981.
- Dupuy, Henri-Jacques (1945): “Le souvenir de Federico García Lorca”. En: *Ce Soir*, 4 de agosto, p. 2.
- Eisenberg, Daniel (1986–1987 [1988]): “Nuevos documentos relativos a la edición de *Poeta en Nueva York* y otras obras de García Lorca”. En: *Anales de Literatura Española* 5, pp. 67–107, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevos-documentos-relativos-a-la-edicion-de-poeta-en-nueva-york-y-otras-obras-de-garca-lorca-0/html/ffd475e6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [última visita: 30/ 03/2021].
- Étiemble, René (1952): “Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite”. En: *Les Temps modernes* 83, pp. 512–526.
- Fontaine, Augustin (1948): “Garcilaso de la Vega”. En: *Les Lettres françaises*, 17 juin, p. 3.
- Gallegos, Rómulo (1943): *Doña Barbara*. Trad. Henry Panneel. Intr. Georges Pillement. París: Fernand Sorlot, “Les Maîtres Étrangers”.
- (1948): *Canaïma*. Trad. Paul Verdevoeye. París: Le Livre du Jour.
- (1951): *Doña Barbara*. Trad. René-L.-F. Durand. París: Gallimard, “La Croix du Sud”.
- (1960): *Canaïma*. Trad. Paul Verdevoeye. París: Club Bibliophile de France.
- (1991): *Canaïma*. Ed. Charles Minguet. París/Madrid: ALLCA XX.
- García Lorca, Federico (1944a): *Romancero gitan*. Traduit par Paul Verdevoeye. Préface de Jean Camp. París: La Nouvelle Édition.
- (1944b): *Le petit retable de Don Cristobal*. Trad. Robert Namia. Argel: Charlot.
- (1945): *La Maison de Bernarda Alba*. Trad. Jean-Marie Créac’h. Pithiviers: Imprimerie des Caisses d’épargne.
- (1946): *Anthologie poétique*. Trad. Félix Gattégno. Argel: Charlot.
- Genette, Gérard (1999): *Figures IV*. París: Gallimard.
- Güiraldes, Ricardo (1988): *Don Segundo Sombra. Edición crítica*. Ed. Paul Verdevoeye. París/Madrid: ALLCA XX.
- Hernández, José (1955): *Martín Fierro*. Trad. Paul Verdevoeye. París: Nagel, “Collection Unesco d’œuvres représentatives”.
- “Index” (1952): “Jorge Luis Borges: Fictions (Gallimard)” (“Les livres et les hommes”). En: *Les Lettres françaises*, mayo.
- Klengel, Susanne (2013): “‘El universo (que otros llaman la Biblioteca)’ y L’univers concentrationnaire: la recepción de Borges en la Francia de la segunda posguerra”. En: *Variaciones Borges* 36, pp. 35–51.
- Larrue, Christophe (2021): “La figure de Jorge Luis Borges dans l’espace médiatique français par le biais politique”. En: *América* 54, 1, pp. 145–152. <<https://doi.org/10.4000/america.4509>>.
- Linn, Stella (2003): “Translation and the Authorial Image: the Case of Federico García Lorca’s *Romancero gitano*”. *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 16, 1, pp. 55–91.
- Lombé, Christine (2019): “La réception de la poésie espagnole traduite en France sous l’Occupation (1940–1944): le cas de F. García Lorca et de ses traducteurs”. En: *Revue de littérature comparée* 372, pp. 423–435. <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2019-4-page-423.htm>> [última visita: 30/ 03/2021].
- Louis, Annick (2020): “*El Aleph* de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto”. En: Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *Literatura*

- latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 125–146.
- Mastronardi, Carlos (1957): “*Martín Fierro*. Versión francesa de P. Verdevoye (París, Nagel, 1957 [1955])”. En: *El Hogar*, 19 de abril.
- Millau, Christian (1952): “Que ferez-vous pour Pâques?”. En: *Carrefour: La semaine en France et dans le monde* 395, 9 de abril, p. 7.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*. París: PUF.
- Nadeau, Maurice (1948a): “Deux écrivains espagnols: Camilo-José Cela. Arturo Barea”. En: *Combat*, 2 de julio, p. 4.
- (1948b): “Espagne d’hier et d’aujourd’hui”. En: *Combat*, 30 de diciembre, p. 4.
- (1952): “Un écrivain déroutant et savoureux: Jorge Luis Borges”. En: *L’Observateur* 94, 28 février, p. 19.
- Nauroy, Amaury (s. a.): “Fictions de Jorge Luis Borges”. En: *Gallimard. Entretiens et documents*. <<http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges>> [última visita: 30/03/2021].
- Ortiz Barili, Jorge (1954): “*Martín Fierro* en francés”. En: *El Hogar* (suplemento) 5, 5 de noviembre.
- Parrot, Louis (1945): “Le souvenir de Federico Garcia Lorca”. En: *Ce Soir*, 4 de enero, p. 2.
- Sciascia, Leonardo (1991 [1985]): “L’inesistente Borges”. En: *Cronachette* [1985], reed. en *Opere (1984–1989)*. Milán: Bompiani, pp. 161–163.
- (1947a): *Federico Garcia Lorca*. París: Seghers, “Poètes d’aujourd’hui”.
- (1947b): “Les Livres et les hommes”. En: *Les Lettres françaises*, 8 août, p. 5.
- Parrot, Louis (1945): “Le souvenir de Federico Garcia Lorca”. En: *Ce Soir*, 4 de enero, p. 2.
- Sciascia, Leonardo (1991 [1985]): “L’inesistente Borges”. En: *Cronachette* [1985], reed. en *Opere (1984–1989)*. Milán: Bompiani, pp. 161–163.
- Siskind, Mariano (2007): “El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad”. En: *Variaciones Borges* 24, pp. 75–92.
- Vega, Garcilaso de la (1947): *Poésies*. Traduction et préface de Paul Verdevoye, agrégé de l’Université. París: Aubier-Éditions Montaigne, “Collection bilingüe des classiques étrangers”.
- Verdevoye, Paul (1943): “‘La Célestine’ et l’adaptation de Paul Achard”. En: *Bulletin hispanique* 45, 2, pp. 198–201.
- (1946a): “La Maison de Bernarda, de Federico-Garcia Lorca”. En: *Les Langues Néolatines*, 1 octubre, p. 12.
- (1947a): “La Maison de Bernarda de Federico Garcia Lorca”. En: *Diadème* 4, pp. 9–13.
- (1947b): “Deux traductions de ‘Yerma’, poème tragique de Federico Garcia Lorca”. En: *Les Lettres françaises*, 30 de octubre, p. 4.
- (1948–1964): “Cartas a Guillermo de Torres”. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 22831.
- (1953): “Ficciones de Jorge Luis Borges y Fictions de Paul Verdevoye”. En: *Buenos Aires literaria* 11, pp. 39–43.
- (1954a): “Martín Fierro canta traducido al francés”. En: *De frente* (Buenos Aires) 24 de junio.
- (1954b): “Lo más difícil de *Martín Fierro* fue traducir el paisaje y la época”. En: *Democracia* (Rosario), 18 de septiembre.
- (1954c): “Nacimiento del teatro francés”. En: *Revista Universidad* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral) 12, pp. 73–103.

- (1955): “La novela picaresca en Francia”. En: *Clavileño. Revista de la asociación internacional de hispanismo* 35, VI, pp. 30–37.
 - (1956): “El *Martín Fierro* en francés”. En: *Talia* (Buenos Aires) 16, julio.
 - (1962): “Le poème *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, de Juan de la Cueva dans sa version définitive en partie inédite”. En: *Bulletin Hispanique* 64 bis (*Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*), pp. 677–689.
 - (1963): *Domingo Faustino Sarmiento: Éducateur et publiciste (entre 1839 et 1852)*. París: Institut des hautes études de l’Amérique latine.
 - (1994): “Paul Verdevoye” [entrevista]. En: *Voces. Revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires* 7, diciembre, pp. 24–29.
 - (1995): “Las *Ficciones* de Jorge Luis Borges y *Fictions* de Paul Verdevoye”. En: *Voces. Revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires* 12, junio, pp. 11–15.
 - (2002): *Literatura argentina e idiosincrasia*. Ed. José Isaacson y Beatriz Curia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Verdevoye, Paul/Colla, Héctor Fernando (coord.) (1992): *Léxico argentino-español-francés. Lexique argentin-espagnol-français*. París/Madrid: ALLCA XX.
- Wijnterp, Lies (2015): *Making Borges: the Early Reception of Jorge Luis Borges’s Work in France and the United States*. PhD Thesis. Nijmegen: Radboud University.
- Zambrano, María (2003): *Philosophie et Poésie*. Traduction Jacques Ancet. París: Éditions José Corti.
- Zéréga-Fombona, Alberto (1920): *Le Symbolisme français et la poésie espagnole moderne*. París: Mercure de France.

Florence Olivier

Trois intraduisibles (et traduits) romans régionalistes latino-américains

La vorágine, Don Segundo Sombra et Doña Bárbara

Pourrions-nous ou devrions-nous penser toute la littérature comme un intraduisible corps verbal ? Pourquoi pas, si l'on s'en tient aux réflexions théoriques, qui ne portent pas sur l'intraduisible mais sur les « intraduisibles », qu'a conduites dernièrement Barbara Cassin tandis que s'élaborait sous sa direction *Le vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004). Pour définir les « intraduisibles » la philosophe emprunte à Derrida la formulation : « ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire » (Cassin 2016: 54), et s'appuie sur sa formation d'helléniste et sur sa posture de sophiste pour faire l'éloge de la traduction comme pratique permettant de penser la dissociation entre le *logos* et le langage. En effet, souligne-t-elle, nous pensons selon la langue dont nous usons pour ce faire, nous philosophons en (différentes) langues. Convoquant dans le plein texte tout ce qui, dans les traductions de textes philosophiques, se voit d'ordinaire indiqué entre parenthèses ou relégué dans des notes de bas de page, l'entreprise du *Vocabulaire européen des philosophies* met ainsi en lumière ces différences terminologiques qui trahissent des différences conceptuelles. Apparaît alors ce qui résiste à l'illusion d'une exacte équivalence terminologique d'une langue à une autre et qui, par là, questionne la prétention des concepts à l'universalité.

Ce qui peut nous intéresser, de cette machine à questionner l'universel ou à le « compliquer », c'est qu'elle manie la philologie en cheval de Troie pour pénétrer dans la Cité Philosophique. Très concrètement, elle fait appel à l'introduction de Wilhelm Von Humboldt à sa version allemande de *l'Agamemnon* d'Eschyle, parue en 1816. Jugeant cette œuvre intraduisible tout en la traduisant, le philologue et traducteur allemand tire des réflexions générales de son travail. Intraduisible, cette œuvre l'est à ses yeux à plusieurs titres : du fait, nécessairement, de sa grande originalité et de son intensité esthétique, qui lui ont donné un tel rôle fondateur dans la culture grecque ancienne que ces qualités sont difficilement transposables dans une autre culture et à une autre époque ; mais intraduisible, elle l'est aussi du fait de sa singularité, du fait, tout simplement, qu'elle est unique. Et Humboldt de commenter l'obscurité, à la première

Florence Olivier, CERC, Sorbonne Nouvelle Paris 3

lecture, de l'œuvre d'Eschyle, qui omet les « conjonctions intermédiaires » pour aligner les uns derrière les autres « des pensées, des images, des souvenirs et des pressentiments, issus d'une âme profondément remuée » (Humboldt, cité dans Cassin 2016 : 185). Barbara Cassin interprète bien évidemment cette remarque en rapportant le propos du philologue à la qualité vélocité et synthétique de la tragédie d'Eschyle, c'est-à-dire à son rythme. Elle souligne qu'Humboldt signale tout le soin qu'il a mis à chercher une forme métrique juste et épurée à sa version allemande du texte grec. Humboldt entend la traduction d'un tel texte intraduisible comme une tâche inachevée et, en dernier recours, collective, dont les étapes consisteraient dans les successives versions traduites auxquelles l'œuvre aura donné ou donnera lieu, comme s'il s'agissait d'autant d'approches ou de gages au fil d'une cour amoureuse. Ainsi donc, l'intraduisible corps verbal du texte, sa matérialité rythmique et sonore, ne saurait se traduire, pour reprendre les termes du philologue, qu'en partant d'un « amour simple et sans prétention pour l'original » (Humboldt cité dans Cassin 2016 : 187), un amour dont le degré de fidélité trouve ses limites dans la discrétion avec laquelle se manifeste dans la version traduite la présence, non pas de l'étrangeté, mais de l'[élément] étranger. Au discret lecteur d'en juger, se fie Humboldt. Ce lecteur, lui-même érudit ou philologue, devient *ipso facto* le tiers entre l'auteur et le traducteur, l'autorité qui valide telle ou telle traduction de l'œuvre originale. Il ne s'y trompera pas s'il perçoit qu'elle n'est ni trop assujettie à la lettre de l'original ni dédaigneuse des effets que produit cette dernière.

Selon Derrida, que cite Barbara Cassin dans son *Éloge de la traduction* (2016), le corps verbal d'une langue serait ce qui ne saurait se transposer d'une langue à une autre, ce que la traduction délaisse ou dont elle fait abstraction, l'énergie spécifique de la traduction consistant dans ce geste même. Commentant ce propos, la philosophe ajoute :

Le corps des langues est ce avec quoi, par excellence, les traducteurs dits littéraires, et au premier chef les poètes-traducteurs et les traducteurs-poètes, sont confrontés, de l'intraduisible au singulier mais avec un *i* minuscule, le signifiant en ses sonorités, rythmes, langues telles qu'on les expérimente, telles qu'elles existent (Cassin 2016 : 69).

Délimitant le champ de la philosophie de celui de la littérature tout en soulignant leur contiguïté, tout particulièrement dans les traditions de langue italienne, espagnole et portugaise, Barbara Cassin cherche au premier un territoire plus ouvert. C'est à travers la différence qu'elle établit entre « l'Intraduisible » avec un *i* majuscule, superstition tant de la traduction que de la philosophie adepte de la Vérité, et l'intraduisible avec un *i* minuscule qui germe et se pluralise dans le *Dictionnaire des intraduisibles*, qu'elle revendique, face à la supposée unicité universelle du concept, la diversité conceptuelle liée à la diversité des langues. Ainsi,

au pluriel, les « intraduisibles » des philosophies européennes sont des termes que le *Vocabulaire* assortit de commentaires et de leurs habituelles ou éventuelles traductions, sans qu'aucune d'entre elles ne soit désignée comme exacte et définitive. Cassin qualifie donc le *Dictionnaire* de « pluraliste et comparatif, en un geste sans clôture, beaucoup plus borgésien ou oulipien que destinal et heideggérien » (Cassin 2016 : 54).

Une distance considérable sépare les « intraduisibles », vocables et noyaux sémantico-conceptuels, de « l'intraduisible » comme corps verbal de telle ou telle langue, manié à des fins esthétiques dans un texte littéraire. Les « intraduisibles » des philosophies européennes, comptabilisés, ont été sélectionnés pour élaborer un vocabulaire comparatif. « L'intraduisible », dès lors qu'il s'agit de traduire une œuvre littéraire, relève du signifiant situé dans l'horizon de la fonction esthétique du langage. Retenons néanmoins l'idée que tant les « intraduisibles » que « l'intraduisible » seraient ce qui ne cesse pas de (ne pas) se traduire, motivant un incessant travail de traduction, collectif en fin de compte, et par là, apparenté à la tâche de la recherche. De ce point de vue, qu'il s'agisse des « intraduisibles » terminologiques ou de « l'intraduisible » artistique, le travail du traducteur doit être pensé comme la quête non pas de la meilleure traduction, ultime et définitive, mais de la meilleure traduction en vue de tel ou tel effet de réception. Dans l'univers de la traduction littéraire, même lorsqu'il ne s'agit pas de retraduire une œuvre mais de la traduire pour la première fois, la tâche du traducteur, certes individuelle mais inscrite dans le processus collectif, diachronique et synchronique, de la traduction, pourrait être comparée à celle d'un chercheur en littérature ou d'un auteur se situant dans la dynamique entre tradition et création.

Mais laissons là, momentanément, la stimulante perspective globale de l'intraduisible corps verbal de la langue tel que le manie tel ou tel texte littéraire. Arrêtons-nous sur une seule de ses composantes, la plus inerte à première vue, le lexique, et rappelons-nous comment, dans une langue une et diverse telle que l'espagnol, certains termes locaux ou régionaux ont pu se voir valorisés littérairement comme intraduisibles. En l'occurrence, loin d'être des termes désignant des concepts prétendant à l'universalité, il s'agit de *realia* et ce statut leur donne un prix singulier : objets de collection, ils semblent aussi précieux que les plantes ou les animaux que, souvent, ils désignent. La revendication de tels termes, appréhendés depuis une norme linguistique nationale ou une norme qui assimilait le langage littéraire à un style « noble » ou « savant » dont on supposait qu'il transcendait les singularités des parlers nationaux de l'espagnol, fait partie de l'histoire littéraire hispano-américaine. Les canoniques romans dits « de la terre » qui furent publiés dans les années vingt du siècle dernier en Colombie, en Argentine et au Venezuela firent en effet le pari de donner droit de cité à un

lexique – et à une syntaxe de l’oral – censément autochtones, qui caractérisent le parler d’une région dont l’identité naturelle et culturelle se voit explorée et souvent célébrée, au point qu’elle est érigée en emblème de l’esprit national. Trois titres constituent d’ordinaire le corpus exemplaire¹ de l’ensemble de cette production dans les histoires de la littérature hispano-américaine : *La vorágine* (1924), roman des plaines orientales et de la forêt amazonienne du Colombien José Eustasio Rivera ; *Don Segundo Sombra* (1926), roman de la pampa de l’Argentin Ricardo Güiraldes ; et *Doña Bárbara* (1929), roman des plaines du Vénézuélien Rómulo Gallegos. Le geste qui consistait à transformer en territoires littéraires les plaines colombiennes ou vénézuéliennes, la forêt amazonienne, la pampa de la province de Buenos Aires revenait alors à poursuivre symboliquement la tâche civilisatrice et hautement politique d’une intégration nationale ou à alerter sur l’urgente nécessité de la mener à bien. Ces régions en viennent ainsi à apparaître dans les romans comme la terre promise de la nation, tout à la fois réserve naturelle et lieu d’un patrimoine culturel populaire. Comme s’il s’agissait de la part infantile ou juvénile, voire sauvage, du territoire et de la nation, demeurée dans l’attente d’une éducation à même de canaliser les qualités morales, virtuelles ou confirmées, de ses habitants.

À l’image de pionniers pénétrant dans une région de « frontière », les romanciers prétendaient, non sans audace lyrique, introduire ainsi un dialogisme entre parler populaire régional et langue savante nationale ; ils s’efforçaient de présenter une vivante pratique locale de l’oralité à la langue d’écriture nationale et internationale. Concrètement, l’intégration du parler populaire régional au récit romanesque se voit maniée dans les dialogues que tiennent les personnages locaux. Dans un souci de sauvegarde folkloriste de la poésie populaire, sont de surcroît transcrites des strophes ou des couplets dans d’occasionnelles scènes où rivalisent d’adresse les *llaneros* vénézuéliens ou les danseurs et les chanteurs d’un *gato* ou quadrille de la pampa. Cependant, la valorisation esthétique du parler et de la culture régionale, leur migration et leur installation dans la langue écrite littéraire, n’ont pas toujours été dissociées, par les auteurs et/ou leurs éditeurs, d’une nécessité de leur octroyer un sauf-conduit linguistique. Si les romanciers n’étaient guère inquiets, semblerait-il, de voir leurs lecteurs aux prises avec la syntaxe de l’oral, Rivera et Gallegos se crurent en revanche dans l’obligation de fournir la traduction dans un castillan censément commun des termes locaux, bien évidemment perçus comme étrangers ou forains à l’égard d’un

¹ Et ce, dès leur première réception. Voir à ce propos l’article que publie en 1936 le Cubain Juan Marinello : « Tres novelas ejemplares (*Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* y *La vorágine*) ». In : *Bimestre Cubano*, n°38, La Habana, 1936, pp. 234–249.

centre symbolique, d'une capitale ou d'une métropole de la langue écrite. Ainsi, le sens des termes locaux ou simplement populaires, présents dans le récit romanesque et, dans le cas de *La vorágine*, placés entre guillemets ou notés en italique, se voit éclairci par des périphrases définitoires ou traduit par d'approximatifs synonymes dans un glossaire final.

Don Segundo Sombra fait exception, puisqu'en 1926 la première édition du roman chez l'avant-gardiste maison Proa de Buenos Aires ne comprenait aucun glossaire. Les éditions argentines qui suivirent en furent également dépourvues. Si la première édition, colombienne, de *La vorágine* (Bogota, Cromos, Luis Tamayo y Cía, 1924) ne proposait pas de glossaire, à la différence de la première édition, espagnole, de *Doña Bárbara* (Barcelone, Araluce, 1929), qui visait une éventuelle distribution internationale dans les pays de langue espagnole, il serait presque hasardeux d'attribuer cette divergence au milieu littéraire de leurs respectifs pays de publication, national ou péninsulaire. En effet, dès la troisième édition de son roman (Bogotá, Minerva, 1926), tout aussi colombienne que les deux premières, José Eustasio Rivera ajouta au récit un « Vocabulaire », de fait relativement bref, qu'il amplifia assez logiquement deux ans plus tard pour une édition new-yorkaise en castillan.

La fortune et l'évolution de ces glossaires originaux dans les éditions successives des romans se sont vues assujetties à des stratégies éditoriales redevables au pays et à l'époque de la publication, de même qu'au type de collection dans lesquelles paraissaient les romans. Pour des raisons moins divergentes qu'il n'y paraîtrait, ces glossaires ont été inclus aussi bien dans les éditions de collections populaires réalisées en Espagne que dans les éditions critiques des trois romans dans des collections aussi prestigieuses qu'« Archivos ALLCA-Unesco » ou « Letras Hispánicas » de la maison madrilène Cátedra. Hors d'Argentine, l'exception que constituait l'absence de glossaire dans la première édition de *Don Segundo Sombra*, heureux choix aux yeux du lecteur actuel, ne s'est pas maintenue, loin s'en faut, au long de l'histoire éditoriale du roman. Si la tendance qui a prévalu a été de conserver ces glossaires et, bien souvent, de les étendre à des fins scientifiques, l'on peut également observer un récent et relatif changement de paradigme dans l'appréhension académique de la norme lexico-linguistique d'un espagnol général censé être le garant de la lisibilité des œuvres dans tous les pays de l'univers hispanique. Ainsi, pour l'édition critique de *Doña Bárbara* qu'il élabore pour Cátedra en 1997, le Vénézuélien Domingo Miliani, spécialiste reconnu de l'œuvre de Gallegos, décide d'éliminer le glossaire original, non sans le remplacer par des notes de bas de page, invoquant la nécessité d'une plus grande précision lexicographique :

El *Vocabulario*, al final del libro, incluido en las ediciones anteriores de la novela, fue sustituido por una secuencia de notas lexicográficas a pie de página. Ellas explican los *americanismos* [en este caso *venezonalismos*] en el contexto de la obra. Cuando los lexemas son explicados por Gallegos en la novela, se obvia su descripción en notas (Miliani dans Gallegos 1997 : 89).

En qualifiant de vénézualismes les termes de la région des Llanos, Domingo Miliani déplace partiellement, au bénéfice d'un public lecteur pan-hispanique, le critère qui semblait initialement régir le « Vocabulaire » : il le fait passer de l'échelle régionale/nationale à l'échelle nationale/internationale. Pour l'édition critique de *La vorágine* dans la même collection de Cátedra, la Colombiano-catalane Montserrat Ordóñez propose pour sa part une appréciation contemporaine du geste lexical de l'auteur, soulignant le changement de sensibilité et de critères à l'égard du caractère paradoxalement forain du lexique régional :

En primer lugar, se suprimen las comillas (en la primera edición de 1924 eran cursivas) con las que Rivera señaló lo que él consideraba provincialismos o regionalismos. [. . .] Como ya la mayoría de esos términos han pasado a ser de uso corriente, mantener las comillas o las cursivas sólo haría más confusa la presentación del texto y más difícil la lectura de esta edición, que no pretende ser la edición crítica definitiva. Se aprovechó la intención cuestionadora de Rivera, sin embargo, para anotar y explicar precisamente estas palabras, a pesar de que aparecen en los diccionarios de la lengua (Ordóñez dans Rivera 1990 : 59).

Quant au glossaire final, son édition le reproduit avec fidélité, non sans une note qui signale ses limitations et ses inconséquences lexicographiques et sociolinguistiques. L'édition critique choisit ainsi de respecter la stratégie de Rivera, qui se présentait dans la fiction comme l'éditeur du manuscrit écrit par le protagoniste.

Faut-il rappeler que, dès leur première publication, chacun de ces trois romans s'est vu soumis à un long processus critique national et international qui, à partir de successives lectures idéologiques, a interrogé la validité esthétique et le degré de réalisme de leur hétérogénéité linguistique. Il a maintes fois été souligné que la confrontation entre le registre soutenu du langage savant et celui, populaire, du parler régional laissait transparaître l'ambivalence des auteurs à l'égard des cultures populaires régionales qu'ils prétendaient valoriser. Depuis la polémique argentine autour de l'image du *gaucho* dans *Don Segundo Sombra*, que les réalistes marxistes jugeaient par trop mythifiée, jusqu'aux lectures de *La vorágine*, qui mettent en relief l'image dégradée qu'offre le roman des Indiens d'Amazonie, en passant par l'interprétation manichéenne de *Doña Bárbara* à la lumière de la dichotomie entre civilisation et barbarie, les condamnations de ces tentatives, aussi sincères que contradictoires, de dialogisme romanesque n'ont pas manqué.

Tranchant les controverses nationales autour de *Don Segundo Sombra*, Ernesto Sábato écrivait dans les années quatre-vingt :

Un crítico argentino, que pretende utilizar a Marx como maestro, sostiene que el Don Segundo Sombra de Güiraldes no existe, que es apenas la visión que un estanciero tiene del antiguo gaucho de la provincia de Buenos Aires; lo que es más o menos como acusar a Homero de falsificador porque exhaustivos registros llevados a cabo en las montañas calabresas y sicilianas no han dado con un solo ciclope. [. . .] Que los sociólogos de la literatura ni los profesores de folklore no pierdan tiempo tratando de desautorizarlo (Sábato dans Güiraldes 1988 : XV).

Avec l'acuité et le talent qu'on lui connaît pour débattre de questions esthétiques concernant les usages d'un lexique local, Jorge Luis Borges avait déjà fait l'éloge du roman de Güiraldes dans sa très célèbre conférence de 1951 « El escritor argentino y la tradición », qui démolit les erreurs ou les fausses solutions du nationalisme littéraire. Borges sauve l'œuvre de Güiraldes de sa valorisation selon de seuls critères nationalistes en soulignant à quel point ce roman, ô combien, argentin est imprégné de littératures étrangères, tant dans son registre métaphorique proche des « métaphores des cénacles contemporains de Montmartre »² (Borges 1989 [1953] : 271. Notre traduction), que dans son intrigue, inspirée du *Kim* de Kipling et de l'*Huckleberry Finn* de Twain. Il souligne ainsi les différences qui distinguent radicalement *Don Segundo Sombra* de la littérature *gauchesca* du XIXe siècle argentin. Aussi admirable qu'artificieuse, cette poésie *gauchesca*, explique Borges, prétend s'inspirer de la poésie populaire alors qu'elle en trahit l'ambition : traiter de sujets nobles dans un langage qui ne thésaurise pas de mots autochtones ni ne cherche à accentuer la couleur locale. Borges assène l'argument suivant pour souligner la différence entre le langage populaire affecté de la poésie *gauchesca* et le caractère authentiquement populaire de la poésie des *gauchos* : « La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. » (Borges 1989 [1953] : 268).

Le ferme rejet que préconise Borges face à la prolifération des localismes et à leurs corrélatifs glossaires censés garantir la nationalité littéraire est bien évidemment à entendre, non pas comme une condamnation sans appel de l'argentinisme littéraire, mais comme un triple désir d'ouverture : à l'expression oblique de l'argentinisme, insoupçonnée, tout aussi bien, de l'écrivain lui-même ; à une communauté de lecteurs constituée, d'emblée, par tous ceux qui lisent en espa-

2 Texte original : « metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre ».

gnol ; à la littérature universelle. Et il est, bien entendu, assorti d'un éloge ou d'une défense de la traduction.

Le geste initial d'un Güiraldes, dont l'œuvre fait montre d'une tension féconde entre le local et l'universel – ce dernier étant fort modestement restreint à l'Europe et aux États-Unis –, répond néanmoins à un évident désir de précision lexicographique quant aux termes locaux de la province de Buenos Aires, où l'écrivain possède une *estancia*. Güiraldes collectionne amoureusement ces termes, tels des échantillons botaniques classés dans un herbier et travaille autant à partir de sa connaissance personnelle de ce lexique qu'avec des ouvrages spécialisés, dont il tente de pallier les éventuelles lacunes.

La preuve en est que la première édition, argentine et la seconde, espagnole, de son premier roman, *Raucha* (Buenos Aires, José Tragant, 1917 ; Madrid/Barcelone, Espasa Calpe, 1932), comprenaient un glossaire de localismes de la pampa, dont Güiraldes justifiait la nécessité avec l'indication suivante : « El siguiente vocabulario contiene palabras de uso común en nuestra provincia que no figuran en el *Vocabulario Rioplatense Razonado*, de Daniel Granada. » (Güiraldes 1932 : 259). Ce même glossaire a servi de modèle et de guide à ceux qui furent ajoutés aux éditions non argentines de *Don Segundo Sombra*. L'analyse génétique de ce dernier roman³ souligne d'autre part que, durant le processus de correction du texte, l'écrivain prit soin de différencier le langage savant des passages narrés du parler que manient les personnages gauchos dans les dialogues et que, pour ce faire, il consultait le *Pequeño Larousse Ilustrado* (1913) de l'Espagnol Miguel de Toro y Gisbert pour décontaminer le registre savant de l'empreinte linguistique locale.

Un tel effort distinctif fait de l'auteur un sociolinguiste amateur, qui manie les localismes à bon escient et leur ménage une place dans la langue écrite sans pour autant s'écarter de la norme d'un espagnol général, sautant d'un registre à un autre comme un cavalier changerait de monture. Similaire, quoique sans doute moins agile, est le travail de Gallegos ou celui de Rivera à l'égard du langage des *llaneros* vénézuéliens et colombiens. Ni Gallegos ni Rivera n'étaient originaires des régions d'élevage de leurs pays respectifs comme l'était en revanche, du moins pour partie, Güiraldes, propriétaire terrien à San Antonio de Areco, dans la province de Buenos Aires. Sans doute l'urgence avec laquelle les deux écrivains introduisirent des glossaires dans les premières éditions de leurs romans respectifs est-elle due à cette moindre familiarité avec les parlars régionaux, à l'inexistence d'une tradition littéraire vénézuélienne ou colombienne comparable à la poésie *gauchesca*, à la publication en Espagne de *Doña Bárbara*

3 Voir l'« Estudio filológico preliminar » de Éliida Lois en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición crítica de Paul Verdevoye, ALLCA, 1988, p. XLI-XLII.

bara. De façon plus dynamique et plus subtile, une scène de *La vorágine*, qui narre l'initiation à leur nouvel environnement des amants de la capitale Alicia y Arturo Cova, transfère aux personnages de la fiction la jouissance qu'aura ressentie l'auteur en apprenant à manier le lexique des plaines : « Poco a poco el regocijo de nuestras lenguas fue cediendo al cansancio. Habíamos hecho copiosas preguntas que don Rafo atendía con autoridad de conocedor. Ya sabíamos lo que era una mata, un caño, un zural, y por fin Alicia conoció los venados » (Rivera 1990 [1924] : 92). C'est au partage de cette même jouissance esthétique et linguistique que sont conviés les lecteurs du roman. L'un des paris littéraires essentiels que renferme l'hétérogénéité linguistique desdits trois romans exemplaires de Rivera, Güiraldes et Gallegos consiste à éveiller chez le lecteur le plaisir de cette coexistence romanesque entre des registres et des régions de la langue, à lui apprendre à la lire, et pas seulement sur un plan lexical.

Imaginons un lecteur hispanophone des années trente, ni argentin de la pampa, ni colombien ni vénézuélien des plaines ou de la forêt vierge, un lecteur curieux qui, docile ou nécessairement ou affligé de lexicomanie comme Baudelaire, consulterait et comparerait les glossaires initiaux ou ajoutés des trois romans. Certes, il s'émerveillerait de la diversité de ces intraduisibles termes locaux des univers de l'élevage ou de la récolte du caoutchouc mais il remarquerait bientôt la présence dans les trois glossaires de nombreux mots apparentés. *La vorágine* et *Doña Bárbara* partagent bien évidemment un même lexique des plaines d'élevage communes aux pays limitrophes que sont la Colombie et le Venezuela. Et si de l'un à l'autre roman, l'on trouve des variantes colombiennes et vénézuéliennes de ce lexique, celles-ci sont sans doute davantage dues à la sélection de termes qu'à une réelle différence terminologique. Mais même le glossaire de la pampa de certaines éditions de *Don Segundo Sombra* comprend certains mots qui, loin d'être locaux, appartiennent au lexique rural de l'art de l'élevage, qui est commun à nombre de parlers de l'espagnol. En voici quelques exemples pour le pur plaisir de la poétique que nous offre la ressemblance-dissimilitude des acceptions et des variantes définitives :

- Apadrinar: ayudar en la doma (DSS) / Amadrinador: jinete que acompaña al domador (DB).
- Atropellada: embestida (DSS) / Atropellada: atropello (DB).
- Banco: extensión plana de terreno (LV) / Banco: la parte prominente, de mayor o menor extensión, que sobresale de las sabanas (DB).
- Barajustar: huir en tropel (LV) / Barajustar: embestir, arremeter (DB).
- Barajuste: dispersión, atropellada (LV) / Barajuste: desbandada (DB).

- Boleadoras: instrumento de dos o tres bolas de piedra [. . .] forradas de cuero y sujetas a sendas guascas, que se arrojan a los pies o al pescuezo de los animales para aprehenderlos (*DSS*) / Bolerear: Hacer caer una bestia enlazándole las patas delanteras (*DB*).
- Cabrestear: cuando la bestia sigue al que la lleva del cabestro (*DSS*) / Cabrestear (una punta de ganado): guiarla al esguazar un río, nadando delante de ella (*DB*)⁴.

De glossaire à glossaire, de *La vorágine* à *Doña Bárbara*, se donnent ainsi la réplique les mots *caribe*, *cazabe*, *coroto*, *corrido*, *chinchorro*, *maraca*, *morocota* ou *morrocota*, *puntero*, *topocho*, *trambucada*, *trambucarse*.

On comprend aisément que Roberto Bolaño se soit amusé, lors de la réception du Prix Rómulo Gallegos à Caracas, à affirmer dans son discours que, dyslexique ou pataphysicien, il confondait les capitales de la Colombie et du Venezuela à cause du B/V de Bogotá et du Venezuela, et du C initial commun à Caracas et à la Colombie. En un iconoclaste bolivarisme littéraire, il jongla ensuite avec les titres de plusieurs romans du canon latino-américain, leur attribuant des nationalités, certes fantaisistes mais point injustifiées au regard de la logique de leurs stratégies littéraires. Les nationalismes ainsi moqués, il reste le territoire ou la région littéraire latino-américaine et, mieux encore, celui de la langue, l'Espagne y comprise. Bolaño conclut en disant être « chilien et aussi [. . .] bien d'autres choses »⁵ (Bolaño 2004 : 36) avant de déclarer que « la patrie d'un écrivain, c'est sa langue », phrase qu'il reprend et dont il reconnaît le caractère quelque peu démagogique. Le corrélat en serait que la patrie d'un lecteur, c'est aussi sa langue, celle dans laquelle il lit, quand bien même il en lirait plusieurs. Et en ce sens, les romans régionalistes de Rivera, Güiraldes et Gallegos conduisent leur lecteur hispanophone vers leurs propres régions de la langue. Ils lui apprennent à apprécier le caractère forain de paysages lexicaux et idiomatiques qui, s'ils le déconcertent, deviennent siens grâce aux glossaires, à la façon dont tout locuteur est susceptible de s'approprier les nombreux termes du dictionnaire dont il n'use pas habituellement. Ce lecteur ressentira les localismes comme des « intraduisibles » qu'il pourra occasionnellement identifier au fil d'autres lectures, jouant

⁴ Les titres portent ici les abréviations suivantes : *DSS* pour *Don Segundo Sombra*, *LV* pour *La vorágine*, *DB* pour *Doña Bárbara*. Les glossaires respectifs consultés appartiennent aux éditions suivantes : Güiraldes, Ricardo (2000) : *Don Segundo Sombra*. Madrid : Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, « Clásicos universales », pp. 211–218 ; Rivera, José Eustasio (1926) : *La vorágine*. Bogotá : Editorial Minerva, tercera edición, pp. 313–314 ; Gallegos, Rómulo (1959) [1929] : *Doña Bárbara, Obras completas*, Tomo I. Madrid : Aguilar, pp. 800–803.

⁵ Texte original : « chileno y también [. . .] muchas otras cosas ».

avec la diversité terminologique des parlers régionaux de l'espagnol. Non moins bonne doit être la disposition du lecteur contemporain de littérature en espagnol qui ne cesse pas de (ne pas) traduire, sans avoir recours à des glossaires, des œuvres, point toujours emplies de localismes, des diverses traditions qui forment sa grande patrie.

Qui lira en traduction *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* et *Doña Bárbara* se verra quelque peu frustré du plaisir, ou de la lassitude, si la disposition est mauvaise, que procure au lecteur hispanophone la diversité intralinguistique de l'espagnol. En effet, ce n'est pas un mince défi que de traduire ces romans. Les traduire avec une certaine justice impliquerait en l'occurrence un effort pour recréer le principe et l'effet de leur hétérogénéité linguistique malgré l'impossibilité manifeste de calquer le travail lexicographique des écrivains ou leur codification orthographique des parlers régionaux. Si les parlers régionaux de l'espagnol ne diffèrent pas autant entre eux que les dialectes de la péninsule italienne, qui se voient parfois confrontés à l'italien commun dans un même texte littéraire, la réflexion que propose l'italianiste, traducteur et poète Jean-Charles Vegliante sur la traduction en français de tels exercices de diglossie littéraire peut nous orienter sur ce point. Dans un article de 1980, Vegliante montre, s'amusant à multiplier les traductions possibles d'un même fragment, à quel point il serait inapproprié de traduire dans tel ou tel parler régional ou tel ou tel argot du français les dialogues en dialecte triestin que manie le roman *Ernesto* (1953) du poète Umberto Saba. Vegliante rappelle la différence de statut entre les dialectes de l'italien et les variantes régionales du français, que l'histoire centralisatrice de cette langue a tendu à dénigrer. Et il souligne qu'il règne en Italie une situation de multilinguisme latent et plus ou moins conscient qui n'a pas d'équivalent en France. L'impossibilité de transposer en français la diglossie du roman de Saba lui inspire la conclusion suivante, dont il étend la portée à tout le champ de la traduction littéraire :

La traduction des dialectes, ainsi que la traduction tout court, dès qu'elle n'est pas simple annexion technique au sein d'une même réalité (désormais multinationale), ne saurait être transposition. Répétition créatrice, elle consiste à rechercher, dans et par le texte – c'est-à-dire, évidemment, à *inventer* – un parcours singulier de subversion de la langue seul capable (de manière toujours provisoire, incomplète) de re-crée, de traduire, de « racher dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère » (W. Benjamin) (Vegliante 1980 : 82).

Comprenons que, sans relever de la diglossie au sens strict, l'hétérogénéité linguistique des romans de Rivera, Güiraldes et Gallegos rend plus patente encore que dans le cas d'œuvres plus homogènes l'aporie que représente la traduction comme simple transposition. C'est pourtant avec les limites que nous venons de voir et les stratégies de traduction qui régnaient dans la France des années

trente et quarante du siècle dernier qu'ont relevé le défi les traducteurs en langue française de *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* et *Doña Bárbara*.

Le cas de la traduction de *Don Segundo Sombra*, entreprise qui rassembla plusieurs traducteurs, des informateurs linguistiques et un correcteur, ne laisse pas d'être éclairant. Güiraldes, qui mourut en France un an après avoir achevé et publié son roman, avait eu le temps de prendre langue avec la traductrice Marcelle Auclair que lui avait présentée l'un de ses amis intimes : Valéry Larbaud. Pour apporter plus de soin encore à l'édition, le franco-uruguayen Jules Supervielle devait assister la traductrice en sa qualité de poète et de connaisseur bilingue de l'univers du Río de la Plata. Comme ce dernier l'indique dans sa préface à l'édition de Gallimard (1932), le travail avait été réparti entre trois personnes : Marcelle Auclair avait établi le sens du texte original en consultant, pour la compréhension du vocabulaire régional, tant le glossaire de *Raucha* que les œuvres des lexicographes Daniel Granada, Juan Valera et Miguel de Toro y Gisbert ; la traductrice avait ensuite élaboré la version française avec l'aide de son mari, l'écrivain Jean Prévost ; enfin, Supervielle avait révisé le tout. Saisi, semblerait-il, d'un prurit tout académique, le poète signale également que, dans la version traduite, les termes hippologiques proviennent du *Cours d'Hippologie* de Vallon. Et il n'omet pas de mentionner les contributions de la veuve et du frère de l'auteur pour l'éclaircissement du « vocabulaire argentin » non plus que les consultations effectuées auprès de l'écrivaine María Rosa Oliver. La préface de Supervielle semblerait ainsi vouloir décerner à la traduction un certificat de fidélité à l'original et garantir la propriété d'un lexique spécialisé, comme si le trio s'était efforcé de reproduire la quête d'authenticité de Güiraldes dans son évocation du parler et de la culture régionale de la pampa. Symptomatiquement, la description du processus de traduction met en relief trois étapes, dont la différenciation semblerait plus propre à la traduction de textes anciens ou spécialisés qu'à celle de romans contemporains : établissement du sens du texte original, version en français, révision et correction.

Tant de bonnes et de si scrupuleuses volontés auront évité à Marcelle Auclair des erreurs de compréhension du lexique régional ou hippologique et lui auront permis de déchiffrer la codification orthographique de la phonétique régionale. Le défi le plus élevé consistait néanmoins à recréer la grande, quoique subtile, distance que maintient le récit entre le registre soutenu de la narration à la première personne et le maniement de tournures orales ou encore l'effort pour mimer l'accent régional qu'arborent dans le roman les dialogues entre les *gauchos* ainsi que les contes de tradition orale que narre le personnage de Don Segundo. Et en effet, cette différenciation que Güiraldes avait tenu à polir et à repolir, n'apparaît pas avec une intensité similaire dans la version traduite : les indices orthographiques de l'accent régional disparaissent fatalement, tandis que

la présence de la syntaxe de l'oral se vit atténuée dans les dialogues. Quant à la narration des contes, les traducteurs firent appel aux conventions qui, dans la tradition française, codifient la transcription des récits de tradition orale, ce qui leur permit de se livrer à un exercice de transposition.

S'il est impossible d'apprécier, à la lecture de la version française quel fut l'apport de chaque membre du trio, on peut supposer que celui de Jean Prévost, en sa qualité d'écrivain exclusivement francophone, consista à éviter d'éventuels calques ou hispanismes afin de soigner l'expression finale en français. Rappelons qu'à l'époque prévalait encore dans la traduction littéraire et le monde de l'édition françaises sinon la tradition des « belles infidèles » du moins la tendance à opter pour la facile lisibilité de la version française, laquelle ne devait produire aucun effet d'étrangeté. Poussée à bout, la stratégie permettant d'atteindre ce but s'appelle, comme on sait, dans le jargon professionnel, « lisser le texte », le limer donc, lui ôter toute aspérité. L'exercice qui, pour les traducteurs de *Don Segundo Sombra*, consista à lisser la version française d'une œuvre originale dont le principal polissage tient à sa propre hétérogénéité linguistique, semble donc paradoxal sinon aporétique. À quels procédés pouvaient faire appel ces traducteurs pour opérer une récréation partielle en français de l'audace – car c'en était une à l'époque – de Güiraldes ? Maniant avec une extrême discrétion et autant de prudence les composantes linguistiques régionales et orales de l'original, ils se contentèrent de les évoquer au moyen d'indices en nombre restreint. Les traducteurs de *Don Segundo Sombra* auraient sans doute pu se montrer moins pusillanimes face au franc maniement de la syntaxe de l'oral dans les dialogues et seraient ainsi parvenus, en recréant l'écart entre le registre familier et le registre soutenu qui sous-tend le pari de Güiraldes, à une plus grande proximité du texte traduit avec l'original. Marcelle Auclair et Jean Prévost craignirent probablement, du fait de leur position ancillaire de traducteurs, que l'on ne juge négativement une telle expérimentation expressive. On ne manquait pourtant pas d'en lire de semblables dans certains romans français de l'époque, tel le *Rabotiot* de Maurice Genevoix, qui remporte le Goncourt en 1925, se risquant à l'usage d'un parler rural de Sologne dans les dialogues que tiennent ses personnages. Se voyant hâtivement qualifié de régionaliste, le roman de Genevoix connut cependant une réception initiale qui ne rendait pas justice à sa portée poétique et à son registre symboliste. En matière d'audacieuse récréation littéraire de la langue orale française, dissociée en l'occurrence de tout régionalisme, Louis-Ferdinand Céline publie *Voyage au bout de la nuit* en cette même année 1932 qui voit la parution de la traduction française du roman de Güiraldes.

En sus du maniement parcimonieux, indiciel, de certain registre familier du français dans les dialogues, la discrète évocation de l'oralité régionale de *Don*

Segundo Sombra consista à préserver dans la langue originale de rarissimes localismes ou argentinismes, assortis de notes explicatives en bas de page. L'on n'en trouve guère plus de cinq au total. Cas à part, une note signale que les traducteurs ont retenu le terme de « poney » pour désigner une espèce autochtone de chevaux (« *petisos* »), fort différente des montures que l'on nomme ainsi en Europe. Une autre note propose la traduction de vers populaires cités en espagnol dans le corps du récit. Si les termes conservés dans la langue originale sont l'exception, la précision et la profusion des termes hippologiques ou de sellerie et de bourrellerie, peu usités et donc curieux dans la langue courante, placent le lecteur dans l'univers de l'élevage extensif, qui lui est, dans la plupart des cas, peu familier et qui participe d'un imaginaire lié au continent américain. De fait, le français avait d'ores et déjà lexicalisé quelques termes de l'espagnol comme *lasso* ou *rodéo*, qui connotaient indifféremment tout l'élevage des vastes terres américaines. Ainsi, une fois le lexique régional de la pampa fondu dans un français courant, le lexique spécialisé – hippologique, sellier ou d'élevage – pallie l'absence de localismes, apportant au lecteur français un certain effet d'étrangement. Déjà initié dans les années trente au monde américain d'« Élevage » par les romans de Fenimore Cooper, les récits de voyage en Argentine de quelques auteurs français ou les romans d'aventures français – désormais fort oubliés – dont l'action se déroule dans le Mexique d'après l'Intervention française, ce lecteur aura identifié dans l'univers de *Don Segundo Sombra* l'une des régions de ce monde lointain : la pampa du Sud du continent. Encore heureux s'il la distingue clairement des autres et qu'il comprend l'unité si diverse de ce monde que j'appelle ici « Élevage » en m'inspirant de l'usage toponymique, générique et poétique que fait Édouard Glissant du mot « Plantation ». Rappelons que le poète et essayiste martiniquais baptise ainsi la diffuse région américaine où, du Sud faulknérien des États-Unis jusqu'au Brésil, en passant par les Antilles, se répète une même structure économique, sociale et culturelle fondée sur l'esclavage. Si, en Argentine, Güiraldes modernise la tradition de la littérature *gauchesca* en écrivant un roman de formation aussi poétique qu'anthropologique, les traducteurs de la version française de *Don Segundo Sombra* évitèrent, sans l'avoir peut-être calculé, le risque que l'œuvre se prête à une lecture par trop exotiste, en restreignant au maximum la reprise des localismes originaux assortis de leurs corrélatives notes de bas de page. Cette stratégie permet paradoxalement de mieux apprécier l'autochtonie, l'originalité et la qualité littéraire de l'œuvre de Güiraldes, en la distinguant radicalement de tout type d'œuvres se complaisant dans l'exotisme.

Confirmant la réflexion de Borges quant à l'espagnol courant qui caractérise l'authentique poésie des *gauchos*, les vers chantés ou les couplets dansés de la pampa que recueille le chapitre XI du roman font montre de très rares lo-

calismes. Perçus comme hautement traduisibles du fait qu'ils appartiennent, à l'image des contes de tradition orale, à un patrimoine des formes populaires censément universel – et de fait très européen –, vers et couplets furent adaptés aux conventions de formes jugées équivalentes dans la tradition littéraire française, telles les ballades ou les chansons populaires. Sans doute doit-on au poète Supervielle qu'en hommage à la création populaire le premier distique soit cité dans la langue originale et traduit dans une note de bas de page. Georges Pillement et René L. F. Durand, les traducteurs respectifs de *La vorágine* et de *Doña Bárbara*, purent notoirement avoir recours au même type de transposition pour traduire les vers populaires qu'improvisent les personnages de ces romans dans des scènes de veillées des plaines. Tout comme la traduction française de *Don Segundo Sombra*, celle que fit Pillement de *La vorágine* (*La Voragine*, Bellemand, 1951) cite en espagnol les deux premières strophes versifiées qui apparaissent dans le roman, n'en proposant une version française en note que dans le cas de la deuxième, avant de traduire les suivantes dans le plein texte. Dans sa traduction de *Doña Bárbara* (*Dona Barbara*, Gallimard, 1951) René L. F. Durand, ne cite pas, en revanche, les strophes des chansons populaires dans leur version originale. Qu'il s'agisse de rendre hommage à la poésie populaire ou du souhait de produire un effet d'authenticité référentielle, le fait de citer initialement les vers en espagnol ou de les proposer en version bilingue installe dans les traductions une hétérogénéité linguistique qui récrée autrement le geste anthropologique des romanciers. Dans les œuvres originales, la présentation typographique de ces vers, en italiques et dans des paragraphes isolés, les met en relief à la manière de citations, ce qui, facilitant leur appréhension comme textes autonomes et allographes, semblerait favoriser leur transcription directe dans les versions traduites des romans.

Si les traducteurs de *Don Segundo Sombra* s'en tinrent au principe de la plus grande restriction dans l'usage des localismes et des notes, tant Georges Pillement que René L.-F. Durand, confrontés, pour leur part, aux glossaires de *La vorágine* et de *Doña Bárbara*, eurent recours avec plus ou moins de bonheur au maniement partiel des localismes originaux assortis d'un abondant appareil de notes définitoires : 64 dans le cas de *La Voragine*, 39 dans celui de *Dona Barbara*. Le patrimoine lexical que proposaient en annexe José Eustasio Rivera et Rómulo Gallegos fut donc réparti tout au long des deux romans. Au fur et à mesure que progressent les textes et que vont se définissant les termes locaux signalés par des italiques, la fréquence des notes diminue et la lecture s'allège pour qui aura, suppose-t-on, mémorisé le sens de tel ou tel mot. La traduction que fit René L.-F. Durand de *Doña Bárbara* se distingue néanmoins de celle de Pillement par la précision de ses notes explicatives et par la recherche inspirée de termes usuels dans les Antilles françaises pour traduire des localismes vénézuéliens qui désignent des objets ou des types de métissage similaires : ainsi « *caney* »

est-il traduit par « carbet » et « *catire* », par « chabin », non sans note définitoire. Quoi qu'il en soit, ces traductions revêtent un aspect quasi philologique qui, tout en se guidant sur le travail lexicographique qu'avaient déployé Rivera ou Gallegos, arbore nécessairement sur le plan lexical et phonétique une hétérogénéité linguistique bien plus marquée que celle des œuvres originales.

Si, dans ces dernières, les localismes étaient maniés comme des « intraduisibles », leur simple importation dans les traductions françaises en fait des « intraduisibles » au carré et peut induire une lecture des romans qui tend à être plus exotiste qu'anthropologique. En ce sens, la traduction de *Don Segundo Sombra*, avare de localismes, semblerait plus contemporaine, bien qu'elle soit parue en 1932, que celles de *La vorágine* ou *Doña Bárbara*, publiées toutes deux en 1951. La preuve en est que les éditions Phébus l'ont republiée en 1994, avec un commentaire élogieux de l'éditeur Jean-Pierre Sicre, qui la juge « exemplaire » (Güiraldes 1994 : 11). Et elle paraît plus contemporaine car les actuelles politiques éditoriales du monde global privilégient les stratégies de traduction qui facilitent un confort de lecture, avec une corrélatrice chasse aux notes du traducteur, réservées aux éditions érudites. Il n'y a pas forcément lieu d'y voir un retour à la tradition du texte lissé de ses étrangetés ou de ses aspérités dans sa version traduite. En effet, on prête au public lecteur contemporain, sans doute plus conscient de la diversité des langues que celui du siècle dernier, éventuellement plus polyglotte, une certaine capacité à se livrer à une lecture hétérolingue, un certain consentement face à l'étrange, le forain ou l'étranger. Par exemple : après les romans de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant ou les essais d'Edouard Glissant, le mot antillais « chabin » exigerait-il une note de bas de page pour la seule raison qu'il ne se trouve pas dans le Larousse ?

Dans le paysage littéraire et artistique contemporain, où les œuvres traduites conservent bien souvent les titres des œuvres originales⁶, où les récits offrent de timides amorces ou tentatives d'hétérolinguisme, on ne franchit toujours pas impunément les frontières linguistiques. Mais peut-être les lecteurs que nous sommes campons-nous avec moins de frayeur dans les zones franches ou sauvages de l'intraduisible, peut-être les traducteurs que nous sommes pouvons-nous en jouir avec une humble audace, prêts à tailler des brèches dans la broussaille ou la forêt, au risque qu'elles se referment sur notre passage, certains que d'autres viendront, qui en ouvriront de nouvelles.

6 Soulignons que dans les années trente ou cinquante, les titres de nos trois romans exemplaires avaient à peine été lexicalisés en français.

Bibliographie

- Bolaño, Roberto (2004) : « Discurso de Caracas », *Entre paréntesis*. Barcelona : Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1989) : « El escritor argentino y la tradición ». In : *Obras completas 1923–1949*. Barcelona : Emecé, pp. 267–274.
- Cassin, Barbara (ed.) (2004) : *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil/Le Robert, « Sciences humaines ».
- (2016) : *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Paris : Fayard, « Ouvertures ».
- Gallegos, Rómulo (1959 [1929]) : *Doña Bárbara, Obras completas*, Tomo I. Madrid : Aguilar.
- (1997 [1929]) : *Doña Bárbara*, edición crítica de Domingo Miliani. Madrid : Cátedra, « Letras hispánicas ».
- (1951 [1926]) : *Dona Barbara*, trad. René L.-F. Durand. Paris : Gallimard, « La Croix du Sud ».
- Güiraldes, Ricardo (1966 [1929]) : *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires : Losada, vigésima tercera edición.
- (1988 [1926]) : *Don Segundo Sombra*, edición crítica de Paul Verdevoye. Paris : « Archivos » ALLCA-Unesco.
- (2000 [1926]) : *Don Segundo Sombra*. Madrid : Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, « Clásicos universales ».
- (1953 [1932]) : *Don Segundo Sombra*, trad. de Marcelle Auclair, revue par Jean Prévost et Jules Supervielle, préface de Jules Supervielle. Paris : Gallimard, « La Croix du Sud », 11^{ème} édition.
- (1994) : *Don Segundo Sombra*, trad. de Marcelle Auclair, revue par Jean Prévost et Jules Supervielle. Paris : Phébus.
- Rivera, José Eustasio (1926 [1924]) : *La vorágine*. Bogotá : Editorial Minerva, tercera edición.
- (1990 [1924]) : *La vorágine*, edición crítica de Montserrat Ordoñez. Madrid : Cátedra, « Letras hispánicas ».
- (1951) : *La Voragine*, trad. de Georges Pillement. Paris : Éditions Bellenand.
- Vegliante, Jean-Charles (1980) : « Traduction, traduction des dialectes, interlangue ». In : *Les langues modernes LXXIV*, 1, pp.78–84.

Laurence Breysse-Chanet e Ina Salazar

La recepción de la poesía de César Vallejo en Francia

in memoriam Gérard Arseguel

I Difusión de su obra y ecos en la prensa

La poesía de César Vallejo en las revistas francesas

La recepción de la poesía de César Vallejo (1892–1938) en Francia puede definirse como una triste paradoja, en palabras de Jacques Fressard, según un texto de 1968 publicado en *La Quinzaine littéraire*, titulado “Le poème-cri” (“El poema grito”):

Ningún poeta latinoamericano –salvo Neruda– ha suscitado comentarios más apasionantes y contradictorios que el peruano César Vallejo. Ninguno ha influenciado tan profundamente a los jóvenes hasta el punto de provocar, a veces, una mitología algo dudosa. Ninguno permanece más injustamente desconocido en Francia, si se recuerda que el autor de *Los heraldos negros* vivió cerca de quince años en este país a partir de 1923 [. . .] y que murió en París en vísperas de la segunda guerra mundial (Fressard 1968: 8)¹.

Su obra empieza a conocerse en Francia (y en francés) a través de la publicación de poemas en revistas y periódicos culturales, de manera muy lenta y escasa, después de su muerte. Ésta, ocurrida en abril de 1938 pasa prácticamente desapercibida, salvo el espacio que le dedica la revista *Europe* en su nº186 de junio del mismo año, como veremos, y dos breves menciones en los periódicos *L’Humanité* y *Ce Soir*. La ausencia de ecos en la prensa revela que al inmenso poeta peruano nadie lo conocía en el país de Baudelaire. Uno hubiera podido esperar

1 NdT: A lo largo del trabajo, las traducciones son nuestras si no viene otra precisión.

“Aucun poète d’Amérique latine –à l’exception de Neruda– n’a suscité des commentaires plus passionnants et contradictoires que le Péruvien César Vallejo. Aucun n’a eu d’influence plus profonde sur les jeunes au point de donner lieu, parfois, à une mythologie un peu suspecte. Aucun n’est plus injustement inconnu en France si l’on veut bien se souvenir que l’auteur des *Hérauts noirs* a vécu près de quinze ans chez nous à partir de 1923 [. . .] et qu’il est mort à Paris à la veille de la seconde guerre mondiale” (Fressard 1968: 8).

Laurence Breysse-Chanet, Sorbonne Université

Ina Salazar, Sorbonne Université

otra cosa dado que vivía en París, se movía en los medios vanguardistas de la época, que tenían, como se sabe, vocación cosmopolita e internacionalista. Además, Vallejo tenía una estrecha relación con miembros del Partido Comunista Francés y se había destacado, desde que estalló la guerra civil o guerra de España, como la llamaba él, en tanto defensor sumamente comprometido de la causa de los republicanos españoles, y comulgaba en ese sentido con numerosos artistas, poetas e intelectuales franceses. Vallejo, pues, en esos medios, no era un desconocido, como lo demuestra el hecho de que a su sepelio asisten y le rinden homenaje personalidades como Louis Aragon, Tristan Tzara o Jean Cassou.

Sin embargo, estas manifestaciones de reconocimiento van antes que nada al hombre comprometido. El poeta Vallejo en ese momento no existe realmente en Francia. Ninguno de sus poemas se tradujo cuando estaba en vida, lo cual evidentemente no puede dissociarse del poco reconocimiento que como poeta recibía en el mundo hispánico e hispanoamericano. *Los heraldos negros*, su primer poemario publicado en Lima en 1919 bien acogido por la prensa local, solo será reeditado en 1949. *Trilce*, que será considerado como pieza maestra de la poesía vanguardista en habla hispana, cuando se publica en 1922 en Lima, es un fracaso editorial incomprendido por la crítica, que gracias a la iniciativa de Gerardo Diego y José Bergamín es reeditado en España en 1930, sin obtener tampoco inmediatamente una repercusión consecuente. La verdadera dimensión poética de Vallejo solo se revelará años después de su muerte, tras la publicación y difusión de *Poemas humanos y España, aparte de mí este cáliz*, escritos mayoritariamente durante los últimos años de vida del poeta.

Es preciso agregar que Vallejo, en vida, no pudo obrar realmente para que se conociera y reconociera su poesía. Si bien se movía en los medios parisinos vanguardistas le faltó esa red de relaciones sociales que sí tenía por ejemplo un Huidobro, procedente de la alta burguesía chilena, educado para alternar con las élites cosmopolitas, y poseedor de la prestigiosa cultura francesa hasta el punto de dar lecciones de modernidad a los españoles. Podemos pensar que no tenía esa facilidad y poder sociales y quizá tampoco una verdadera vocación para cultivar y tejer esa red de relaciones ni ambicionar ser reconocido como líder de la vanguardia. Ello no significa sin embargo que no hubiera en Vallejo una necesidad de reconocimiento social, literario e intelectual. Como lo muestra su correspondencia², es algo que sí lo preocupa, pero todo es infinitamente más difícil y más problemático para él, no solo porque vuelca sus energías en la su-

² Las cartas que le escribe a Pablo Abril de Vivero dan cuenta de ello, por ejemplo la del 23 de junio de 1930: “Realmente que hay hombres nacidos fatalmente para vivir atormentados toda su vida por cuidados interminables. Yo me creo uno de estos seres. Si no es una cosa, es otra. De todas maneras, mi vida transcurre sin tranquilidad para hacer nada. A veces pienso volver

pervivencia sino también porque a medida que pasan los años, se va decantando como central una fuerte preocupación política que se manifiesta en la acción (sus viajes a la URSS, su afiliación al PC español) y en la producción ensayística (*Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin* o *Rusia ante el segundo plan quinquenal*) o de una literatura social (*El tungsteno, Paco Yunque*). La creación poética parece pasar a un segundo plano, se puede notar incluso que Vallejo se focaliza en las posibilidades (¿de reconocimiento o visibilidad?) que ofrece la escritura teatral, como lo muestra su importante producción de los años 30 (*Colacho hermanos, Dressing-room, Bufonada en un prólogo y cuatro actos, La mort, suite et contrepoint, Le songe d'une nuit de Printemps, La piedra cansada*) así como sus gestiones para que estas sean publicadas y actuadas en Francia y/o en España. Dicho esto, no podemos tener certezas sobre un supuesto repliegue poético, lo que sí está claro es que las circunstancias extremas de la guerra de España reactivan la fiebre creadora y la expresión poética va a primar por encima de todo durante los dos últimos años de su vida, logrando que cuaje el verbo magistral de *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*.

Por todas estas razones y circunstancias, César Vallejo como poeta empieza a existir plenamente solo después de su muerte. Y además no va a ser de inmediato. Si bien *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* se publican en 1939, o sea rápidamente, el encuentro con un lectorado (hispanohablante) tarda, dadas las condiciones de esta primera edición, efectuada en París con máquinas que no poseían la tipografía del español y una tirada de solo 250 ejemplares. Solo tendrá lugar de manera franca diez años más tarde, en 1949, con la publicación en Argentina por la Editorial Losada, por primera vez, de su obra poética reunida bajo el título de *Poesías completas*.

Pero volvamos a Francia. A su muerte, más que al poeta se conoce algo al intelectual comprometido, eso se constata en el n°186, de junio de 1938, de la revista *Europe*, que ha sido desde entonces hasta nuestros días la publicación más constante en la difusión de la poesía de Vallejo. Cuando este muere es la única revista que le rinde un breve homenaje, que se abre y se cierra con palabras, que podemos suponer son las de Jean Cassou, en ese momento, jefe de redacción de *Europe*:

César Vallejo, el poeta peruano que acaba de morir en París, era miembro de la Asociación de Escritores por la Defensa de la Cultura. He aquí, acerca de su poesía, tan difícil de traducir por provenir a la vez de la tradición europea del siglo XIX y del lenguaje de los in-

al Perú, como el único sitio donde podré disfrutar de una calma relativa, para trabajar. Siete años en Europa y no he hecho nada. Es horrible, querido Pablo" (Vallejo 2002: 386).

dios del Perú de los cuales era descendiente Vallejo, las palabras del gran peruano Carlos Mariategui (sic) y del escritor católico español José Bergamín.

César Vallejo expresa en su poesía el pesimismo del indio. En ese pesimismo permanece siempre un fondo de piedad humana, resume la experiencia filosófica, condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo.

Su poesía es una red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un temblor de la mayor tensión poética: por ella se descarga, en chispas ardientes y luminosas, el sentido, el sentimiento de una razón puramente humana. . . La pureza poética de *Trilce* es una pureza íntegramente espiritual: la del agua de mar y no la del agua destilada.

Vallejo deja una importante obra inédita, en particular, un poemario sobre España. Ausente de su país desde hace muchos años, donde había sido perseguido por su actividad política, Vallejo había dedicado desde los primeros días de la rebelión militar toda su energía a la defensa de la República española.

Tenia 49 años de edad (sic) (*Europe* 186 1938: 265–266)³.

El homenaje concluye con un poema de *Los heraldos negros*, “Unidad”, probablemente también traducido por el mismo Cassou. “Unité” deviene así el primer poema de Vallejo traducido al francés y dado al conocimiento del lectorado francés. A pesar de las inexactitudes inevitables debidas a la urgencia de la publicación –el número sale casi inmediatamente después de la muerte del poeta– el homenaje manifiesta, por un lado, la voluntad de que se descubra el valor y la singularidad de la poesía de Vallejo, dando la palabra a dos voces autorizadas no francesas, que vienen de fuera. Por otro lado, destaca el recono-

3 “César Vallejo, le poète péruvien, qui vient de mourir à Paris, était membre de l’Association des Écrivains pour la Défense de la Culture. Voici sur sa poésie, si difficile à traduire parce qu’elle tient à la fois de la tradition européenne du XIXe siècle et du langage des indiens du Pérou, dont Vallejo descendait, le jugement du grand péruvien Carlos Mariategui (sic), et celui de l’écrivain catholique espagnol José Bergamín.

César Vallejo exprime dans sa poésie le pessimisme de l’indien. Dans ce pessimisme reste toujours un fond de piété humaine, il résume l’expérience philosophique, condense l’attitude spirituelle d’une race, d’un peuple.

Sa poésie est un réseau de câbles acérés ; un courant imaginaire, une vibration, un tremblement de la plus haute tension poétique: par lui se décharge, en étincelles ardentes et lumineuses, le sens, le sentiment d’une raison purement humaine. [. . .] La pureté poétique de *Trilce* est une pureté intégralement spirituelle: celle de l’eau de mer et non de l’eau distillée.

Vallejo laisse une importante œuvre inédite, notamment un recueil de poèmes sur l’Espagne. Depuis de longues années absent de son pays où il avait été inquiété pour son activité politique, Vallejo avait, dès les premiers jours de la rébellion militaire, consacré toute son énergie à la défense de la République espagnole.

Il était âgé de 49 ans (sic) (*Europe* 186 1938 : 265–266).

cimiento de la causa política compartida. Resuena en el contexto de la guerra de España y la defensa de la República, el sentimiento de “unidad” a través del título del poema escogido y su último verso “Un plomb de la forme d’un cœur bleu”.

El valor de este homenaje reside también en el hecho de ser testimonio de esos últimos momentos de Vallejo en que la creación poética vuelve a ser central, insertada en la circunstancia histórica. Da inicio, asimismo, a cierto tipo de comprensión del poeta, en que se entrelazan biografía y obra, que veremos reproducirse en otros discursos ulteriormente, a través de dos aspectos: la pertenencia a esa cultura otra, la andina, autóctona peruana y el compromiso político.

Tras esta primera invitación a descubrir su obra en francés con el poema propuesto, van a pasar, desgraciadamente, varios años antes de que se vuelva a publicar algo de Vallejo. En octubre de 1946, aparece el largo poema liminar de *España, aparta de mí este cáliz*, en el n°22 de la revista *Lettres*, traducido por el poeta, traductor, tipógrafo y editor Guy Lévis Mano, quien lo acompaña con un texto de presentación:

César Vallejo nació el 6 de junio de 1893 (sic) en Santiago de Chuco en los Andes peruanos. Murió en París, en la clínica Arago, el 15 de abril de 1938. En 1918 se había ido a vivir a Lima, capital del Perú y había publicado su primer poemario: *Los heraldos negros*. En América latina, la tendencia verlainiana de Rubén Darío ejercía en los espíritus una influencia dominante contra la cual Vallejo se rebeló. Su verso, desdeñando la musiquilla de violoncelo y los juegos de marionetas del rubendarismo y el simbolismo tenía un acento más viril, más singular y patético, aunque esencialmente peruano.

Desde ese momento, la inspiración del poeta se identificó con el dolor de la raza indígena. Para castigarlo por su universalidad, encerraron a Vallejo en una cárcel de provincia. [. .]

Aquel que llegó a Europa, “enviado extraordinario de un mundo y una raza” para confrontar su desmesurada capacidad de sufrimiento con las voluntades inarmónicas de la civilización occidental fue atacado por un misterioso mal, el mal mismo de su obra, podría decirse. Lo internaron en una clínica. Los médicos no pudieron diagnosticar su enfermedad. César Vallo “instrumento de la poesía viva” murió en la mañana del Viernes Santo de 1938. “Me voy a España” repetía pocas horas antes del fin. Como lo había deseado París aquel día tenía su cielo usado. Y llovía levemente (Lévy Mano 1946: 36) ⁴.

4 “César Vallejo naquit le 6 juin 1893 (sic) à Santiago de Chuco, dans les Andes péruviennes. Il est mort à Paris, à la clinique Arago, le 15 avril 1938. En 1918 il s’était établi à Lima, la capitale du Pérou, il y avait publié son premier livre de vers: *Los Heraldos negros*. En Amérique latine, la tendance verlainienne de Ruben Dario exerçait sur les esprits une influence dominante contre laquelle Vallejo s’insurgea. Son vers, dédaignant la petite musique de violoncelle et les jeux de marionettes du rubendarisme et du symbolisme, avait un accent plus viril, plus singulier et pathétique, quoique essentiellement péruvien.

Entre el homenaje de *Europe*, publicado en la inmediatez de la desaparición del poeta y el número de *Lettres* ha tenido lugar la edición parisina de *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* de 1939, en que se revela (para los que leen castellano) la poderosa dimensión poética de Vallejo. Lévis Mano, quien conoce de cerca la poesía hispánica e hispanoamericana (tradujo a Jorge Manrique, Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Luis de Góngora), es consciente de la importancia de Vallejo y lo expresa en su presentación, explicativa y analítica, en que aporta valiosos elementos biográficos y poéticos. Se observa una tendencia a la dramatización y mitificación del retrato del poeta, a la luz de una exaltación de la indianidad como rasgo distintivo y de una vocación a la defensa de los más débiles y explotados. La elección del poema confirma, asimismo, la atracción que ejerce la dimensión política de la poesía de Vallejo y, más precisamente, la poetización de su compromiso con la República española, que en esos años sigue resonando y articulando los ideales de socialismo.

Solo veinte años después de su muerte (o casi) o sea en 1957 se publica una muestra más consecuente de la poesía de Vallejo en un dossier que le dedican *Les Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau, en su n°53. Es un momento en que se consolida en el mundo hispanohablante la relevancia de su obra, gracias a la edición de su poesía completa por Losada y a los primeros trabajos críticos de envergadura, dedicados al conjunto de su poesía, en particular, el de Luis Monguió de 1952, *César Vallejo, vida y obra*, editado en Nueva York, seguido luego por la monografía de André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, publicada en Lima en 1958, a partir de su tesis universitaria. Coyné no solo es el primer estudioso francés que se interesa por Vallejo sino que es pionero en los estudios vallejianos en el mundo, con la citada monografía. Es él quien presenta (y suponemos coordina) el dossier que bajo el título “Hommage à Vallejo” abre el n°53 de *Les Lettres Nouvelles* en 1957 y que constituye la primera gran muestra, reveladora de la envergadura del poeta.

Dès ce moment, l'inspiration du poète s'identifia avec la douleur de la race indigène. Pour le punir de son universalité, on enferma Vallejo dans une geôle provinciale. [. . .]

Celui qui était venu en Europe, 'envoyé extraordinaire d'un monde et d'une race étrangères', confronter sa capacité démesurée de souffrance avec les volontés désaccordées de notre civilisation occidentale, fut attaqué par un mal mystérieux, le mal même, dirait-on, de son oeuvre. Il fut transporté dans une clinique. Les médecins ne purent diagnostiquer sa maladie. César Vallejo, 'instrument de la poésie vivante', est mort, la matinée du Vendredi saint de 1938 ! 'Je vais en Espagne', répétait-il quelques heures avant sa fin. Comme il l'avait souhaité, Paris avait ce jour-là son ciel usé. Il y pleuvait légèrement” (Lévy Mano 1946: 36).

La muestra se compone de nueve poemas en versión bilingüe (con traducción conjunta al francés de A. Coyné y Georgette Vallejo), ocho pertenecientes a *Poemas humanos* “Oye a tu masa . . .”, “París octubre 1936”, “Transido, salomónico . . .”, “Palmas y guitarra”, “Qué me importan los fusiles” “despedida recordando un adiós”, “Pero antes que se acabe”, “y si después de tantas palabras”, y de *España, aparta de mí este cáliz*, las estrofas iniciales de “Himno a los voluntarios de la República”, su largo poema liminar. Los poemas se acompañan de tres textos: “César Vallejo, poète de l’homme”, de A. Coyné, “César Vallejo et les deux mondes” de Sebastián Salazar Bondy, traducido por P. X. Despilho, y una “Note sur la mort de César Vallejo” firmada por Georgette Vallejo.

Este dossier que se define como homenaje cumple el cometido de reparar el injusto olvido o la ignorancia que ha merecido hasta ese momento Vallejo en Francia, como lo dicen las palabras finales de la presentación de Coyné:

Obra mayor y reconocida como tal, desde hace algunos años en el mundo hispánico y en todo el continente americano, hasta Los Estados Unidos, era inadmisibles que el público francés, salvo excepción, siguiera ignorándola –a pesar del peligro de caer en los cuentos de los arrivistas que la explotan o galvanizan– cuando fue en Francia, en París donde vivió Vallejo cerca de quince años y donde murió [. . .] (Coyné 1957: 363)⁵.

Los poemas escogidos son una muestra significativa del abanico de posibilidades poéticas del Vallejo (en plena posesión de sus medios) de *Poemas humanos* (más allá de la simple dimensión social y política). La presentación se completa con las contribuciones escogidas, que aportan enfoques distintos y complementarios: a las diez páginas esclarecedoras sobre la poética vallejiiana que componen el estudio crítico de Coyné, se suma una perspectiva testimonial del poeta y dramaturgo peruano, Sebastián Salazar Bondy, perteneciente a la generación del cincuenta. Este se expresa en tanto compatriota y par, lo hace además desde París, lo consigna el texto mismo con fecha y lugar (París, marzo de 1957) donde radica durante un año gracias a una beca. Aborda a Vallejo, desde la perspectiva de la condición del exiliado, desterrado, como propia de los artistas, escritores e intelectuales latinoamericanos atraídos por Europa y a la vez desdichados de abandonar el terruño, sujetos a un desgarramiento, a estar entre dos mundos, como lo dice el título y las primeras líneas:

5 “[. . .] Œuvre majeure et reconnue comme telle, depuis quelques années, dans le monde hispanique et sur tout le continent américain, jusqu’aux Etats Unis, il était inadmissible que le public français, sauf exception, continuât de l’ignorer – quitte à faire crédit à plus d’un arriviste qui l’exploite ou la galvanise – alors que c’est en France, à Paris, où Vallejo a vécu près de quinze ans et où il est mort [. . .]” (Coyné 1957: 363).

Basta codearse un poco con un escritor o artista latinoamericano para constatar que su alma, su mente, su vida y su obra llevan los estigmas conmovedores de la dramática situación en la que se encuentra atrapado. Todo revela en él la tensión de un ser que vive en dos mundos, o, mejor dicho, desgarrado entre entre dos mundos.

[. . .]

En el corazón de todo latinoamericano luchan el emigrado que aspira al regreso y el provinciano que se aferra a su tierra. César Vallejo—cuyo talento creador puede, legítimamente, ser calificado de genial ilustra perfectamente este combate (Salazar Bondy 1957: 376)⁶.

El dossier se completa con la nota de Georgette Vallejo, que da cuenta de los últimos meses de vida del poeta, a quien acompaña hasta el final. Es una nota testimonial que sorprende por su dureza, su tono de denuncia. La viuda del poeta defenderá siempre desde sus propios principios y convicciones la memoria de Vallejo y de su obra. Su nota no corresponde a lo que normalmente se propone en un “homenaje”, que se dirige a un lectorado a priori no iniciado.

El miércoles, examen médico: “Nunca se ha visto morir a un hombre de mero cansancio”. No se toma en serio su estado. Análisis y radiografías descartan todo indicio alarmante, revelan según dicen un organismo nuevo. Sin embargo, la fiebre persiste. Lo inmediato es atroz. ¿Dónde están los innumerables amigos “póstumos” de Vallejo? Esos sublimes jacobinos, que rodean a Pablo Neruda —el cual tan peligrosamente hábil y taimado como diplomático, mueve los hilos y los apetitos— comen una sopa de cebolla en La Coupole [. . .] (Vallejo 1957: 382–383)⁷.

Como testigo privilegiado, propone una versión que desentona con la visión de una causa republicana que hermanaba, describe el sufrimiento extremo moral y físico en que muere Vallejo, vinculándolo con ciertos hechos políticos: narra

6 “Il suffit d’approcher quelque peu un écrivain ou un artiste d’Amérique latine pour constater que son âme, son esprit, sa vie et son œuvre portent les stigmates émouvants de la situation dramatique dans laquelle il se trouve plongé. Tout révèle en lui la tension d’un être qui vit dans deux mondes ou, pour mieux dire, écartelé entre deux mondes.

[. . .]

Dans le cœur de tout homme de l’Amérique latine luttent l’émigré qui aspire au retour et le provincial qui s’accroche à sa terre. César Vallejo —dont le talent créateur peut, en toute justice, être qualifié de génial— illustre parfaitement ce combat. [. . .]” (Salazar Bondy 1957: 376).

7 “[. . .] Le mercredi, examen médical: “On n’aurait jamais vu mourir un homme qui n’est que fatigué.” On ne prend pas son état au sérieux. Analyses et radiographies écartent tout indice alarmant, révèlent —dit-on— un organisme neuf. Cependant la fièvre persiste, monte. L’immédiat est atroce. Où sont les innombrables amis ‘posthumes’ de Vallejo ? Ces sublimes jacobins, pressés autour de Pablo Neruda —qui, aussi redoutablement habile et sournois que diplomate, manie les ficelles et le appétits— mangent la soupe à l’oignon à la Coupole. [. . .]” (Vallejo 1957: 382–383).

por un lado cómo la marginación que sufre Vallejo durante el célebre 2º congreso de Escritores Antifascistas de julio de 1937 por los defensores de la República española, reunidos bajo la bandera “Paz y democracia” es un golpe moral que no hace sino agravar su estado de salud y su estado de aislamiento y soledad. Por el otro, denuncia a la muerte del poeta, la recuperación oportunista de esta por los mismos líderes de “Paz y Democracia” y ajusta cuentas sobre todo con figuras conocidas como Pablo Neruda e incluso amigos cercanos como Juan Larrea⁸.

El homenaje de *Les Lettres Nouvelles* que quiere remediar la injusta situación de desconocimiento de la poesía de Vallejo es una iniciativa que no fue proseguida. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, las revistas literarias y culturales francesas se interesan muy poco en ella. Hemos identificado solo tres que la hayan divulgado: *Europe*, *Action poétique* y *Argile*. La primera, pionera, como lo vimos en la voluntad de dar a conocer a Vallejo, desde los primeros tiempos tras su muerte, va a ser constante en ese afán hasta hoy como lo demuestra su n°1063–1064, de 2017, que le dedica un importante dossier de casi doscientas páginas, compuesto de diversos artículos y testimonios así como de una selección de poemas: cuatro sonetos de *Poemas humanos* traducidos por Florence Delay, retomados de una anterior publicación en *Action poétique* de 1997, sobre la que volveremos, y una nueva traducción de otros cuatro poemas “A mi hermano Miguel” (*Los heraldos negros*), “LXV” (*Trilce*), “Los nueve monstruos” y “Poema para ser leído y cantado” de *Poemas humanos*⁹.

Volviendo atrás, *Europe* mantiene cierta continuidad en su voluntad de difusión de Vallejo pues en su n°447–448 de julio-agosto de 1966, en su dossier dedicado a la literatura peruana, le otorga, en la antología poética que presenta, un lugar primordial con cuatro poemas (con nota y traducción de Julián Garavito): “Los heraldos negros” del poemario epónimo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, “Un hombre pasa con un pan al hombro” de *Poemas humanos* y “Masa” de *España, aparte de mí este cáliz*. Luego en 1989, en su n°724–725 de agosto-setiembre, Vallejo está otra vez presente, con una nota de presentación de Claude Couffon, seguido de un fragmento de su cuento *Los Caynas* (inédito en francés) y ocupa una función tutelar, de padre poético, con respecto a la antología de la poesía más reciente peruana que se propone.

⁸ La rivalidad y los conflictos con este amigo y cómplice del Vallejo parisino no cesarán hasta el final, lo que se verifica en diversos textos, entrevistas de Georgette Vallejo, véase, en particular, *Vallejo: Allá ellos, allá ellos*, Lima: Editorial Zalvac, 1978.

⁹ Revue *Europe*, Dossier César Vallejo, n°1063–1064, nov.-dic. 2017, César Vallejo, “Poèmes”, trad. Florence Delay, “Quatre sonnets del Poèmes humains”, p. 22–24; trad. Laurence Breysse-Chanet, “Quatre poèmes”, p. 25–29.

Dentro del magro panorama de la difusión de la poesía de Vallejo en las revistas francesas cumplió un papel importante el poeta, traductor y universitario Claude Esteban. Le dedica un espacio significativo en *Argile*, la revista de poesía que funda en 1973 y dirige hasta su último número (el vigésimocuarto), en 1981. Publica trece poemas de *Poemas humanos* que él mismo traduce, en el n°XIX-XX, del verano-otoño de 1979. Estos se acompañan de una nota en que hace referencia a las publicaciones de Vallejo en Francia, que son la antología de Claire Cécé y el número de “Poètes d’aujourd’hui” presentado por Américo Ferrari, de los que hablaremos ulteriormente. Por el considerable volumen de poemas propuestos, este número de *Argile* es el que más espacio le otorga a la poesía de Vallejo, pero se observa que solo figuran poemas de *Poemas humanos*, estos son, en su traducción francesa, “Les neuf monstres”, “Considérant à froid”, “Pierre noire sur pierre blanche”, “Les misérables”, “Le jour va venir”, “Et si après tant de paroles”, “Inventaire d’os”, “Le moment le plus grave de la vie”, “Il n’y a personne dans la maison”, “Il existe un mutilé”, “Je vais parler de l’espérance”, “Découverte de la vie” y “Les fenêtres ont frémí”.

La tercera revista que divulga la poesía de Vallejo es *Action poétique*. Esta aparece por primera vez en 1963, en el n°21, con dos poemas pertenecientes a la (primera) antología de la poesía de Vallejo publicada en libro, *Étude et choix de poèmes*, choix de textes et traduction de Claire Cécé, en PJO, del mismo año. Los poemas, ambos de *Poemas humanos*, son “Considerando en frío . . . ” y “Un hombre pasa con un pan al hombro . . . ”. Curiosamente aparecen solos, sin presentación del poeta, con únicamente la referencia de la citada antología en nota a pie de página. Luego de esta lacónica publicación, hay que esperar 1997 para que haya una muestra más consecuente que aparece bajo el título «Mémoire de Vallejo» en el doble n°148–149. Lo firman Claude Esteban y Florence Delay, que forman parte del medio literario y poético francés, pero que se mueven como conocedores, traductores y especialistas universitarios en el campo hispánico e hispanoamericano. El título del homenaje es significativo. Más que de revelación o descubrimiento, se trata de salvaguardar la memoria y reconocer a Vallejo como figura fundadora, iniciadora de una modernidad poética. Es Claude Esteban quien abre el dossier, en un diálogo de poeta a poeta, proponiendo nueve poemas suyos que son variaciones a partir de *Poemas humanos*. Cada composición de Esteban parece desprenderse como una glosa poética de un primer verso de Vallejo, que aparece citado en castellano, en bastardillas a la derecha, como lo son los epígrafes, a partir de los *Poemas humanos* siguientes: “Y desgraciadamente”, “Ya va a venir el día”, “Calor cansado”, “Y si después de tantas palabras”, “Los nueve monstruos”, “Considerando . . . ”, “Necesito comer pero me digo”, “Se dirá que tenemos en uno de los ojos”, “Piedra negra sobre una piedra blanca”. Con Claude Esteban se abre esa otra dimensión de la recep-

ción de la poesía de Vallejo y que corresponde a la que se da (o no) en los poetas franceses. El gesto del autor de *Morceaux de ciel, presque rien*, en el diálogo poético entablado, reconoce la importancia que tiene para la propia escritura el verbo vallejiano. Años más tarde, en 2001, estos textos formarán parte de su obra titulada *Étranger devant la porte*.

Tras los poemas/variaciones de Esteban, el homenaje a Vallejo de *Action poétique* presenta cuatro sonetos de *Poemas humanos* traducidos por Florence Delay: “Intensidad y altura”, “Sombrero, abrigo, guantes”, “Piedra negra sobre una piedra blanca” y “Marcha nupcial”. A diferencia de otras publicaciones, este homenaje se efectúa desde la creación y la poesía misma, ningún otro tipo de discurso interrumpe las voces poéticas, salvo una nota muy breve que cierra la primera parte de Esteban:

El incipit de cada poema retoma en francés un verso de César Vallejo, uno de los que escribió entre setiembre y diciembre de 1937, los últimos de su obra. En el soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca”, Vallejo había declarado tres veces que moriría en París, un jueves. Se equivocó por un día. Murió el 15 de abril de 1938, la mañana del viernes santo, en la clínica del bulevar Arago.

París, 15 de abril de 1997, Cl. E. (Esteban, 1997: 90)¹⁰.

Además de tener valor explicativo, esta nota se asigna un peso simbólico vinculando, a través del lugar (París) y la fecha (15 de abril) que corresponden a la muerte de Vallejo, al poeta vivo (que firma y recuerda) con aquel cuya memoria hay que perpetuar. Las resonancias se instalan también en la escritura pues las variaciones de Esteban de 1997, establecen una filiación secreta con el año 1937, en que Vallejo se entrega febril y apasionadamente a la poesía y produce los inmensos *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Finalmente, para nosotros lectores del siglo XXI, se prolongan los ecos y la filiación pues Claude Esteban muere en 2006, también un mes de abril en París.

A partir de estas observaciones merece destacarse cómo se forja una mitología vallejiana que lo asocia a París en la vida y sobre todo en la muerte, que cristaliza poéticamente en el soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca”, cuya fuerza visionaria e íntima a la vez, marca pertenencia y destino, lo que va a emocionar y fascinar a lectores y poetas franceses, que se reconocen en ello,

10 “L’incipit de chacun des poèmes reprend en français un vers de César Vallejo, un de ceux qu’il écrivit entre septembre et décembre 1937 les derniers de son œuvre. Dans le sonnet ‘Pierre noire sur une pierre blanche’, Vallejo avait déclaré par trois fois qu’il mourrait à Paris, un jeudi. Il s’est trompé d’un jour. Il est mort le 15 avril 1938, au matin du vendredi saint, à la clinique du boulevard Arago. Paris, le 15 avril 1997, Cl. E.” (Esteban, 1997: 90).

como nos puede dejar pensar el hecho de que es el poema más traducido, reproducido y citado. Merece ser recalcado, asimismo, que la poesía de Vallejo que se difunde es la de su época parisina. Podemos bosquejar la hipótesis de que es la que se percibe como más accesible, menos marcada cultural e históricamente o más afín a las poéticas vigentes. Pero, con todo, podemos concluir, tras lo que hemos visto, que la difusión a lo largo de ocho décadas en las revistas poéticas y culturales francesas es escasa, circunscribiéndose a un lectorado muy reducido.

César Vallejo en antologías de poesía hispanoamericana y/o hispánica

Si Vallejo se mantuvo apartado del medio literario –se amistó por ejemplo con Carpentier, quien lo conoció en 1929, cuando Vallejo vivía en el número 7 de la calle Belloni–¿qué hicieron por él los que tienen como oficio la transmisión por la enseñanza, y de modo más amplio, los que tienen el poder de poder preparar antologías, que como se sabe contribuyen a dibujar el panorama literario de una época? Unos de los primeros nombres en imponerse ahí es el de Pierre Darmangeat (1909–2004), para el cual todo iba unido, enseñanza, poesía y traducción, y así decía:

[g]racias a la vida, gracias a los hombres claros que saben descifrar su apasionante enigma: porque todo se encamina hacia el cumplimiento, doloroso pero ineluctable, del hombre (Darmangeat 1953)¹¹.

Se conoce su nombre por trabajos vinculados a la poesía española de la Generación del 27, pero de modo paralelo a su traducción de poesía del Siglo de Oro, cabe decir que su primera elección antológica se refiere a Hispanoamérica. De hecho, gracias a Pierre Darmangeat, menos de diez años después de su muerte, en 1947, se incluye a Vallejo en una antología abierta a la poesía iberoamericana y portuguesa.

Recordemos que Pierre Darmangeat en aquella fecha ya publicó dos poemarios, *Adam* (1942) y *Harmonies de l'univers païen* (1943), luego seguidos por *Possible raison* (1953), *Le temps de la raison ardente* (1957) y *Je crois en l'homme* (1963). ¿Habrá que ser poeta para escuchar a Vallejo? En 1943, Darmangeat tradujo la *Soledad primera* de Góngora en Seghers. El mismo año, traduce *Poema*

¹¹ “[m]erci à la vie, merci aux hommes clairs qui en savent déchiffrer la passionnante énigme: parce que tout s’achemine vers l’accomplissement, douloureux mais inéluctable, de l’homme” (Darmangeat 1953).

del cante jondo de Lorca, en Rodez, en las Éditions du Méridien. Tres años más tarde, traduce a Fray Luis de León para la Editorial Le Seuil (1946) y en 1947 presenta una traducción de Santillana por Max Rouquette al occitano, de la que Jean Cassou hace el prefacio. Se afirma su afición por la poesía algo dejada de lado, en aquella publicación de Tolosa, presentada por “Joan Cassou, Peire Darmangeat e Max Roquete”.

Las dos antologías de poesía española de Pierre Darmangeat, la una en francés, la otra en español, son de 1963, *La Poésie espagnole*, en Seghers, desde los orígenes a nuestros días, una publicación que junto con *Je crois en l’homme*, de 1963, lleva a Fernand Verhesen a publicar también una antología de poesía española, así como una de poesía latinoamericana, que desgraciadamente no logramos encontrar. Tres años después, en 1966, sale en París *Poesía española*, por José Corrales Egea y Pierre Darmangeat, en la Librairie Espagnole.

Añadimos que desde su atracción hacia los márgenes y el proceso antológico, Darmangeat participa desde 1946 en la difusión de la poesía occitana como autor del prefacio de *La Jeune poésie occitane*, una antología hecha por Bernard Lesfargues y Robert Lafont, después de la pionera de 1944, por René Nelli, en *Cahiers de la pensée française*. Con la *Introduction à la poésie ibéro-américaine* de 1947, se afirma el mismo interés por la poesía viva.

La selección consta de dos partes, con presentación y traducción por Pierre Darmangeat para los poetas de lengua española y A. D. Tavares Bastos para los poetas brasileños. En la primera, “Poètes de Langue espagnole”, se reúnen por ejemplo a Octavio Paz, Alfonso Reyes, Silvina Ocampo, Huidobro, Andrade, César Vallejo, Arrieta, Pablo Neruda, V. G. Calderón, Salvador Reyes, Ruben Darío, Lugones, Luis G. Urbina, un conjunto de cuarenta y seis poetas. En la segunda, “Poètes de langue portugaise”, Bandeira, Mario de Andrade, Tavares Bastos, Annibal Machado, De Carvalho, Guilherme de Almeida, una suma de veintiséis poetas.

Para cada poeta, Darmangeat elige y traduce un poema. Para Vallejo, propone uno de *Trilce*, el poema III, al que añade un título, “Les grandes personnes” con una nota:

Se ha podido comprobar la aptitud de los poetas hispánicos del Nuevo Mundo para cantar la infancia. En el peruano Vallejo, la poesía se confunde con la misma del país y del indígena, del hogar y del pueblo, humilde, primitivo, dolorido, sobre todo secreto, hondamente, como la misteriosa infancia, que no se manifiesta de modo tan brutal en sus imágenes y sus palabras sino para esconder mejor su tesoro escondido (Darmangeat 1947: 261–262)¹².

12 “On a déjà pu noter l’aptitude des poètes hispaniques du Nouveau Monde à chanter l’enfance. Chez le Péruvien Vallejo, cette poésie se confond avec celle même du pays et de l’indigène, du foyer et du peuple, humble, primitif, douloureux, secret surtout, profondément,

Por lo visto, es la única traducción de Vallejo por Darmangeat, de la que reproducimos tres versos:

J'appelle, à tâtons, je cherche dans l'obscurité,
Qu'ils n'aillent pas me voir seul, abandonné,
comme si j'étais, moi, le reclus.

Se manifiesta en tal selección el nexo hondo entre la poesía de Vallejo por una parte, y lo más esencial a la poesía por otra, o sea su lado más secreto, universalmente unido a la infancia, mientras se lee a Vallejo en su arraigo más particular, no solo peruano sino “indio”, desde una percepción externa –pues ¿se sentía “indio” Vallejo, o quería le identificaran así?– en la que la palabra “indio” vale para decir lo más secreto, como “una realidad interna, [. . .] y no como un elemento exótico que se opondría a lo foráneo” (Darmangeat 1954: 9). O sea una capacidad intensa de captación de la manera como en la poesía de Vallejo, lo universal se da a partir de lo más individual.

Once años después, en 1958, se publica un número especial de la revista *Esprit* dedicado a Hispanoamérica, presentado de forma antológica. La revista, fundada en 1932 por Emmanuel Mounier, en busca de una vía propia entre individualismo liberal y marxismo, tituló de modo quizá simbólico el dossier “Initiation à l'Amérique latine”. Además de varios artículos y contribuciones, se compone de una antología poética con textos de Jaime Torres Bodet, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Juan Liscano, Forge Carrera Andrade, Carlos Drummond De Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Castro Saavedra y César Vallejo. De él aparecen “Piedra negra” de *Poemas humanos*, y “En el rincón aquel”, el poema XV de *Trilce*. Se precisa al final del dossier que los textos vienen de la *Anthologie de la poésie hispanique contemporaine (Espagne – Federico García Lorca – Amérique)* por Vincent Monteil, por publicar en la Librairie Klincksieck¹³. Ya se comprueba que se ata un nudo más, por el anuncio.

Y de hecho, en 1959, se publica en la Editorial C. Klincksieck la *Anthologie bilingue de la poésie hispanique contemporaine, Espagne-Amérique*, un conjunto de textos elegidos y traducidos por Vincent Monteil¹⁴, con ilustraciones de Ra-

comme l'enfance mystérieuse, qui ne se met si brutalement dans ses images et dans ses mots que pour mieux dérober son trésor enfoui” (Darmangeat 1947: 261–262).

¹³ *Esprit*, “Initiation à l'Amérique latine”, 1958, p. 449.

¹⁴ Vincent Monteil es traductor de Lorca, mencionado por Efim Etkind en *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982. Monteil, en *La Poésie hispanique contemporaine* (1959), sigue las huellas del traductor de Lorca Jean Prévost, quien conservaba octoslabos para los romances, si bien Vincent Monteil se inclina por el heptasílabo, pero con forma fija también. Para él, traducir es “s'efforcer de rendre à la fois l'image,

fael Álvarez Ortega –hermano de Manuel Álvarez Ortega, el poeta nacido también en Córdoba, en 1927, y menor de cuatro años. Aparecen en la selección tres poemas de Vallejo, “Piedra negra . . .”, “En el rincón . . .” y “Masa”. Señalamos que en la misma antología, vienen ocho poemas de Neruda, cinco de Mistral, dos de Borges y dos de Paz.

A continuación de la antología de la revista *Esprit* –se ve que sin ser intensa, ni mucho menos, la red tampoco es inexistente–, se publica otra, de la que también forma parte Vallejo, inmediatamente después, en 1960, en la revista *Cahiers Du Sud*. El número 356, dirigido por Fernand Verhesen (quien publica con sus traducciones en 1981 una antología de César Vallejo, *Poèmes*, en Bruselas, en la Editorial Le Cormier, desgraciadamente inencontrable), se dedica a las “Voix vivantes de la Poésie Hispano-Américaine”, con textos de Octavio Paz, Jorge Carrera Andrade, Luis Cardoza y Aragon, Vicente Gerbasi, Roberto Juarroz, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Manuel del Cabral, Raul Gustavo Aguirre, Humberto Diaz-Casanueva, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Alonso y Emilio Ballagas. El dossier no es poca cosa, consta de 48 páginas, y ofrece un poema por poeta. Para Vallejo, se eligió el esperado ya “Pierre noire . . .”. Importa precisar que la introducción de Verhesen es muy amplia, de casi veinte páginas. Propone una lectura bastante personal de la poesía hispanoamericana, con temáticas varias. De modo sorprendente, Vallejo forma parte de la que se titula “Transfiguration magique de la réalité” y se le interpreta de modo desconcertante, puesto que casi todo se centra en una ensencialización autóctona:

Vallejo, crucificado como Antonin Artaud, como él fuera del mundo para sufrir de él más intensamente, más atrozmente, las verdades hondas y siempre huidizas. Así y todo, Vallejo es, antes que nada un hombre del Norte peruano, un “cholo”, chimú por su madre, de lejana ascendencia española por su padre. Llevando por dentro la fabulosa fantasmagoría fúnebre de los incas, Vallejo choca contra su propia existencia: inexplicable, absurda y con todo llena de una potencia desenfadada, que gira en el vacío, sobre el vacío, de modo inagotable, de modo feroz. La responsabilidad de la que se hace cargo Vallejo, es la de la libertad total, incondicional, que implica la insurrección contra cuanto puede alterar su identidad con los dioses de su tierra, con Viracocha, al que dedicó un poema extraordinario.

Del Perú más auténtico a lo universal, no hay ningún obstáculo porque la magia identifica los lugares sobre los que reina un ser vivo que sufre en todo momento el riesgo de la desencarnación, y de nuevo como Artaud, Vallejo recurrió a los sortilegios de la magia para

le sens et la musique” (“afanarse por devolver al mismo tiempo la imagen, el sentido y la música”).

morir a sí mismo, en la palabra del poema: “En *suma*, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte (Verhesen 1960)¹⁵.”

En 1962, se incluye el último poema de *España, aparta de mí este cáliz* en traducción de Claude Couffon en el *Romancero de la résistance espagnole, anthologie poétique bilingue*, Maspero, traducción de la edición de Dario Puccini, *Romancero de la resistencia española*¹⁶, de 1962, año de la edición italiana también. Así se perfila el interés de Claude Couffon por Vallejo, si bien en *Les Lettres françaises*, revista en la que suele colaborar, que sepamos desde nuestras investigaciones, no publica nada sobre Vallejo, ni la menor reseña sobre sus traducciones al francés, ni texto crítico ninguno.

Siguiendo nuestro hilo, pasamos luego directamente al año 1983, con *Une Anthologie de la poésie latino-américaine contemporaine*, cuyos textos van elegidos, presentados y traducidos por Gérard de Cortanze¹⁷. Los poemas de Vallejo se reparten en dos secciones distintas. En la primera, se reúnen poemas en prosa de *Poemas humanos*: “Las ventanas se han estremecido . . .”, “La violencia de las horas”, “No vive ya nadie”. En una segunda sección de la antología, aparecen seis poemas de *Los heraldos negros*: “Deshojación sagrada”, “Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Bordas de hielo”, “Nochebuena”, “Ascuas” – todos de la primera parte de *Los heraldos*, “Plafones ágiles”. Se publica la antología de modo paralelo a la traducción por Gérard de Cortanze de la poesía de Vallejo, quizá para ampliar su alcance, como lo señalamos más abajo.

15 “Vallejo, crucifié comme Antonin Artaud, comme lui hors de ce monde pour en souffrir plus intensément, plus atrocement, les vérités profondes et toujours fuyantes. Mais Vallejo est cependant, et avant tout, un homme du Nord péruvien, un ‘cholo’, chimu par sa mère, de lointaine ascendance espagnole par son père. Porteur de la fabuleuse fantasmagorie funèbre des Incas, Vallejo se heurte à sa propre existence: inexplicable, absurde et pourtant animée d’une puissance effrénée, tournant dans le vide, sur le vide, inépuisablement, féroce. La responsabilité qu’assume Vallejo, c’est celle de la liberté totale, inconditionnelle, impliquant l’insurrection contre tout ce qui peut altérer son identité avec les dieux de sa terre, avec Viracocha auquel il consacre un poème extraordinaire.

Du Pérou le plus authentique à l’universel, il n’y a nul écran, parce que la magie identifie les lieux sur lesquels règne un vivant souffrant à tout instant de se désincarner et comme Artaud encore, Vallejo eut recours aux sortilèges de la magie pour mourir à lui-même dans la parole du poème: ‘en somme je ne possède pour exprimer ma vie, que ma mort.’” (Verhesen 1960).

16 Dario Puccini, *Romancero de la resistencia española*, 1ª edición Eds. Asonante, San Juan de Puerto Rico, 1962.

17 *Une Anthologie de la poésie latino-américaine contemporaine*, Gérard de Cortanze (ed.), 2ª ed. revisada y aumentada, París, Éditions Publisud, 1983.

Pero poco tiempo antes, durante el verano de 1983, en *Action poétique*, se publica un texto titulado “Quatorze poètes d’Amérique latine”. En su artículo de 1984 en la revista *Europe*, Charles Dobzynski indica claramente las diferencias en las elecciones, subrayando que la de Cortanze es una antología, con “omisiones, que surgen de cierto punto de vista, que no convencen del todo”¹⁸ (Dobzynski 1984: 89).

Hay que esperar el año de 2009 para que se publique una nueva antología de poesía hispanoamericana, titulada *Ombre de la mémoire*, establecida y prologada por Philippe Ollé-Laprune, en la Editorial Gallimard. Los poemas de Vallejo son “Los heraldos negros”, cuatro poemas de *Trilce*, X (“Pristina y última de infundada”), XI (“He encontrado a una niña”), XV (“En el rincón aquel”) y LXXV (“Estáis muertos.”), además de “Piedra negra . . .” y “Pero antes de que se acabe . . .”¹⁹. El traductor de Vallejo es Jean-Luc Lacarrière –conocido por sus traducciones de Sor Juana Inés de la Cruz, *Le Songe et autres poèmes*, de Tomás Segovia *Cahier du nomade. Choix de poèmes 1946–1997*, o por su versión de *Azul* de Rubén Darío, en 2012²⁰. Se trata de una antología muy completa de la poesía hispanoamericana, desde el modernismo de Rubén Darío hasta finales del siglo XX, dividida en cuatro partes, 1. “Le basculement de la modernité”, 2. “L’attraction des avant-gardes”, donde aparece Vallejo, 3. “Le souffle d’un continent” y 4. “Le monde contemporain”, que acaba con Raúl Zurita.

Por fin, además de aquellas publicaciones, mencionamos de paso dos sitios web que se refieren a Vallejo, “Esprits nomades”, sitio de literatura y poesía fundado por el escritor Gil Pressnitzer, donde se puede leer “César Vallejo. Une alchimie de l’incandescence et de la révolte”, con una presentación y una elección de poemas en traducción de Maspero²¹. En “Recours au Poème” por Emmanuel Baugue, también se pueden leer poemas de Vallejo²². Solo aludimos ahora al admirable sitio “Poezibao”, alimentado y mantenido por Florence Trocmé, porque comentaremos la presencia de Vallejo en él en nuestra reflexión final, centrada en nuestro diálogo con poetas franceses contemporáneos.

¹⁸ Sobre el texto de Dobzynski de 1984 en *Europe*, ver más adelante.

¹⁹ *Ombre de la mémoire*, pres. y trad. Philippe Ollé-Laprune, París, Editorial Gallimard, 2009.

²⁰ Jean-luc Lacarrière tradujo *Le Songe et autres poèmes* en París, La Différence, Orphée, 2014. Para Tomás Segovia véase *Cahier du nomade. Choix de poèmes 1946–1997*, *Poésie*/Gallimard, 2009, o de Rubén Darío, *Azul*, París, José Corti, 2012.

²¹ <https://www.espritsnomades.net/litterature/cesar-vallejo-une-alchimie-de-lincandescence-et-de-la-revolte/>

²² Emmanuel Baugue 23 Mai 2015 <https://www.recoursaupoeme.fr/cesar-vallejo-poemes-humains/>

Manifestaciones de apego profundo por la poesía César Vallejo

Reunimos aquí un conjunto de autores que manifestaron una atención verdadera a la obra de Vallejo, sin que se pueda relacionar –ni reducir– a un comentario tras la publicación de una nueva traducción, por ejemplo. De hecho, es llamativa la presencia de Vallejo en el número doble 475–476 de la revista *Europe*, en noviembre-diciembre de 1968, dedicado al Surrealismo, gracias a Danièle Musacchio, quien publica un extenso trabajo sobre “Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine”²³. Varias páginas recalcan su relevancia: “Entre los precursores del Surrealismo en América hispánica y entre los que, sin pertenecer al Surrealismo, a veces sin conocerlo aún, caminan de modo paralelo, el poeta peruano César Vallejo es de primera importancia”²⁴. En su texto, la crítica va mezclando citas de Vallejo y de poetas surrealistas franceses, e insiste de modo muy convincente en la casi imposibilidad de atribuir los versos a su autor (Musacchio 1968: 268). Sin que por eso se pueda llegar a afirmar que Vallejo se consideró como surrealista: “La severidad, la injusticia de Vallejo respecto al Surrealismo, se explican por el compromiso político del poeta, y por su temperamento serio, su sentido de las responsabilidades sociales, su humanismo. El Surrealismo, incluso cuando se compromete con el marxismo, sigue teniendo un carácter exhibicionista, que no podía dejar de irritar a Vallejo”²⁵. Sigue vigente aquella indagación, consciente de los límites puestos por el propio Vallejo a su relación con el surrealismo, precisamente porque lo conoció perfectamente. Huelga decir que la autora no toma en cuenta en el artículo otras relaciones de Vallejo con las vanguardias: por el mismo marco del dossier, no se trata de una

23 Revista *Europe*, n°475–476, noviembre-diciembre de 1968, dedicado al Surrealismo, donde Danièle Musacchio publica “Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine”, p. 258–284. Sobre Vallejo, ver p. 267–269.

24 “Parmi les précurseurs du Surréalisme en Amérique hispanique et parmi ceux qui, sans appartenir au Surréalisme, parfois sans le connaître encore, vont dans une direction parallèle, le poète péruvien César Vallejo est de première importance” (Musacchio 1968: 267).

Precisamos que Danièle Musacchio fue titular de literatura española y francesa en la Universidad de Alberta, en Edmonton, en Canadá, donde trabajó sobre *Ocnos de Cernuda* (Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, 1977), o, antes, sobre la revista *Mediodía* de Sevilla (Universidad de Sevilla, 1980).

25 “La sévérité, l’injustice de Vallejo envers le Surréalisme s’explique par l’engagement politique du poète, et par son tempérament sérieux, son sens des responsabilités sociales, son humanisme. Le Surréalisme, même lorsqu’il s’engage dans le marxisme, conserve son caractère exhibitionniste, qui n’a pu qu’irriter Vallejo [. . .]” (Musacchio 1968: 269).

exploración general de la relación de Vallejo con las vanguardias, sino de precisar una postura, dándole relieve al mismo tiempo.

Y seguimos desarrollando el hilo que nos lleva a Vallejo desde el papel de enlace cultural de la revista *Europe*. Antes que nada hay que rescatar la importancia de dos presencias cruciales, la de Pierre Gamarra y la de Charles Dobzynski.

En cuanto al primero, todo empieza cuando se alude, en el número doble 399–400, de julio-agosto de 1962, dedicado a Maeterlinck, a la publicación de Puccini de 1962. Se encarga del comentario Pierre Gamarra en “Les livres nouveaux”, pues quiere celebrar “aquel extraordinario *Romancero de la résistance espagnole* presentado por Dario Puccini”²⁶. La alusión se amplía mediante la voluntad de reconocimiento de aquel “homenaje al mundo, en el que se juntan las voces de Vallejo, Neruda, Guillén, Lanstons Hughes, Eluard, Aragon, Brecht, Ehrenbourg, Tikhonov, Vaptzarov . . .”, dando testimonio de una voluntad de universalidad por las voces de los poetas.

Cabe recordar, al respecto, que más allá de cualquier alusión precisa a un evento cultural fuerte entonces, Pierre Gamarra es un nombre decisivo entre los que en Francia le dieron relevancia a Vallejo. Escritor y crítico de origen vasco y del Languedoc, nacido en Tolosa en 1919, muerto en Argenteuil en mayo de 2009, fue Resistente en Tolosa, y se adhirió al PC en 1944. Gamarra se suma a los amigos de la sombra que Vallejo pudo encontrar primero, de modo personal, quizá en el Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura, en junio de 1935, o en el Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas –en gran parte reunidos en el núcleo de la revista *Europe*, con Aragon, Jean-Richard Bloch (abuelo de Carlos Serrano, hermano de Pierre Abraham), o Jean Cassou–. Desde el contexto particularmente turbado de la época, todos empezaron a trabajar por un reconocimiento de Vallejo –quien, como ya lo subrayamos, nunca intentó constituir la menor red al servicio de la difusión de su obra–. Así, el homenaje de junio de 1938, decidido de modo muy rápido por el director de entonces, Jean Cassou. La revista *Europe* tuvo que interrumpirse en 1939, Jean Cassou llega a formar parte de la Resistencia, y cuando sale de nuevo la revista, en 1947, son otros tiempos ya, la Guerra fría llena el escenario. El director ahora es Pierre Abraham. Habrá que esperar veinte años más para que el nombre de Vallejo aparezca de nuevo en la revista –si bien, más allá de la ausencia, sigue formando parte de los nombres fundamentales que la habitan–.

En 1949, solicitado por Jean Cassou, André Chamson y Aragon, Gamarra asume el puesto de redactor jefe de la revista *Europe*, y tras la muerte de Pierre Abraham, es director hasta 1995 (cuando la mención del director desaparece de

26 Ver “Les livres nouveaux”, por Pierre Gamarra, *Europe*, julio-agosto 1962, n°399–400, p. 225.

la revista). Charles Dobzynsky, un nombre que volverá a aparecer en nuestro trabajo, ocupa luego esa función y, a partir de su muerte en 2014, le sucede Jean-Baptiste Para.

De 1949 a su muerte, en 2009, Pierre Gamarra, se encarga en *Europe* de una crónica literaria titulada “La Machine à écrire” (desde entonces hasta hoy día la lleva Jacques Lèbre). Reseña las publicaciones francesas y extranjeras, en particular de países poco conocidos, según el espíritu de acogimiento y apertura de una revista de honda tradición humanista, desde sus inicios en 1923, bajo la sombra protectora, comprometida e irradiante de Romain Rolland. La presencia de Vallejo confirma tal elección de mirada vuelta hacia Hispanoamérica y sus escritores, conocidos o menos conocidos –lo que no resulta tan frecuente en el mundo literario francés, ya lo comprobamos²⁷.

Pierre Gamarra leía el castellano, y es obvio que Vallejo formaba parte de sus referencias, tanto desde un punto de vista ético como político. Lo confirman las muchas alusiones que van diseminadas por los números de la revista *Europe*, como un hilo rojo. Por ellas, siempre se afirma la altura de la búsqueda de dignidad moral y la capacidad de resistencia y fe en el hombre, propias de Vallejo, que no podían sino tener repercusiones hondas en Pierre Gamarra. De hecho, como el río Alfeo que antes de emerger pasa debajo de la tierra pero no por eso deja de fluir, en muchos momentos surge la presencia de Vallejo en las páginas de Pierre Gamarra. Así, en el número 542 de *Europe*, en junio de 1974, sobre “Le roman feuilleton”, en su crónica “Les livres nouveaux”, Pierre Gamarra reseña *La Ruche* de Cela, cuando de repente se lee la siguiente frase: “ ‘Cuidate, España, de tu propia España!’ dice Vallejo”²⁸. En el número 582 de *Europe*, de octubre de 1977, en la crónica “Création Poésie-Prose 2”, Pierre Gamarra propone un recorrido de *À la recherche du rameau d’Or*, publicado por Georges Haldas, en *L’Âge d’homme*, y anota de paso que ahí se encuentran “Bernanos, Alexandre Blok, muchos españoles, Machado, Azorín; y también Vallejo . . .”²⁹.

Asimismo, en el número 791 de marzo de 1995, sobre “*F.S. Fitzgerald / Vladimir Nabokov*”, en la crónica “La Machine à écrire”, Pierre Gamarra titula “L’obstination de l’art” las páginas en que reseña el libro *L’Écriture ou la vie*, publicado en Gallimard por Jorge Semprún (Gamarra 1995: 178–181). De repente, dos referencias a Vallejo vienen a iluminar el comentario. La primera la

²⁷ Al respecto, señalamos que la primera contribución de Pierre Gamarra para la revista *Europe* es un poema publicado en el n° 27–28, de mayo de 1948, p. 45: “Ode à l’Amérique”.

²⁸ “ ‘Attention, Espagne, à ta propre Espagne’, Vallejo dit” (Gamarra 1974: 321). O sea el primer verso del poema XIV de *España, aparta de mí este cáliz*.

²⁹ “Bernanos, Alexandre Blok, beaucoup d’Espagnols, Machado, Azorín; et aussi Vallejo.” (Gamarra 1977: 231)

escribe Gamarra a propósito de “[. . .] la noche de Buchenwald, seguida por otro combate clandestino” luego de “otro tiempo de resistencia en que el exdeportado se hace uno de los dirigentes del Partido comunista español antes de enfrentarse de nuevo con la opresión y la noche.” Añade, citando el texto en versión original: “¿Será que el poeta peruano César Vallejo llevaba la razón cuando escribía: “*En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte*?””³⁰ Lo cual permite pensar que Pierre Gamarra tuvo entre las manos el poemario póstumo de 1939 publicado en París.

El otro recuerdo aparece en una amplia reflexión soldada a la fuerza moral, política y artística de la palabra de Vallejo, al final del texto:

[. . .] cuando Jorge Semprún, con los versos de Vallejo, se inclina hacia Morales: “No mueras, te amo tanto! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.” expresa sencilla y claramente que el arte es capaz de hacer vivir y vivir de nuevo, de sobrellevar el mal, de dar prueba de que la degradación está del lado de los verdugos y no del lado de Halbwegs, de Morales y de sus hermanos.

En nuestro mundo presente donde quedan tanta corrupción, tanta amoralidad, tantos ostracismos y violencias, unas palabras de dignidad humana pueden parecer impotentes, vanas, engañosas. Pero existe una obstinación del arte que es una obstinación de la justicia. Y aquel libro nos lo repite fuertemente (Gamarra 1995: 181)³¹.

A este conjunto, se añade en enero-febrero de 1984 un artículo extenso, deslumbrante, titulado “César Vallejo et l’invention de l’Amérique latine”, de Charles Dobzynski, publicado en el número 657–658 dedicado a Joyce por la revista *Europe*. En la medida en que se publica tras la salida de un volumen de traducciones de la obra de Vallejo, lo comentaremos después. Pero nos importa recalcar aquí que no se trata de un artículo de mera reacción frente a una publicación,

30 “Du temps de la nuit de Buchenwald, suivi d’un autre combat clandestin” puis “d’un autre temps de résistance où l’ancien déporté devient un des dirigeants du Parti communiste espagnol avant de se heurter une nouvelle fois à l’oppression et à la nuit. (. . .) Est-ce donc le poète péruvien César Vallejo qui avait raison quand il écrivait: ‘*En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte*?’” (Gamarra 1977: 180).

31 “[. . .] lorsque Jorge Semprún, avec les vers de Vallejo, se penche sur Morales: ‘Ne meurs pas! Je t’aime tant!/Mais le cadavre, hélas! continua de mourir’ il exprime simplement et clairement que l’art est capable de faire vivre et revivre, de surmonter le mal, de prouver que la déchéance est du côté des bourreaux non du côté d’Halbwegs, de Morales et de leurs frères.

Dans notre monde présent où demeurent tant de corruption et d’amoralisme, tant d’ostracismes et de violences, des paroles de dignité humaine peuvent paraître impuissantes, vaines, fallacieuses. Mais il est une obstination de l’art qui est une obstination de la justice. Et ce livre nous le répète fortement” (Gamarra 1995: 181).

sino que tiene raíces anteriores, ideológicas, que esperaban una ocasión para manifestarse.

¿Quién era el autor de aquel homenaje potente a Vallejo? Nacido en Polonia en 1929, Charles Dobzynski publicó su primer poema a los quince años en 1944 en *Jeune Combat*, y cinco años más tarde, fue elegido por Paul Éluard para la publicación de unos poemas en *Les Lettres françaises*. Charles Dobzynski entró en la redacción de *Ce soir* por una proposición de Aragon. Se hace cronista en *Lettres françaises* a partir de 1954, y colabora en *Action poétique*. A inicios de los 70, pertenece ya al equipo de dirección de la revista *Europe*, con Pierre Abraham y Pierre Gamarra, antes de ser director, como lo dijimos ya. Hasta 1984, se encarga de la crónica de cine, y de la crónica “Les 4 vents de la poésie”. Fue traductor de Mayakovski, de Nazim Hikmet, de Rainer Maria Rilke³². ¿Cómo descubrió a Vallejo? Se puede pensar en unos hitos, supuestamente de hilo rojo. Dobzynski hubo de descubrir a Vallejo en la traducción de Claire Célia publicada en PJO en 1963, pues aparece una alusión en una crónica respecto a un espectáculo Violeta Parra, que firma en el número 1018, del 27 de febrero al 4 de marzo de 1964 en *Les Lettres Françaises* titulado “Poésie d’Amérique latine”:

También descubrimos los acentos patéticos y tan personales de César Vallejo, poeta considerado como uno de los poetas mayores en Hispanoamérica, pero aún mal conocido entre nosotros (Dobzynski 1964)³³.

Como colaborador, Charles Dobzynsky ya conocía la existencia de Vallejo por el hilo de *Lettres Françaises* –un anuncio discreto y poco recordado, salvo quizá en esa única ocasión, el de “un volume qui va paraître et qui est impatientement attendu dans cette rubrique”), por René Lacôte, de paso, en *Lettres Françaises*, a finales de agosto de 1963³⁴. Lo explicaremos a continuación, no cabe duda de que con Charles Dobzynski, encontramos una de las más intensas captaciones de la “diferencia” de la escritura de Vallejo.

32 Ver Maïakovski, *Le Nuage en pantalon* (bilingüe), Le Temps des cerises, Trois-Rivières, Écrits des forges, Pantin, 1988; Nazim Hikmet, *C’est un dur métier que l’exil: anthologie poétique*, Le Temps des cerises, 2009; Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée* (bilingüe), Éditions Orizons, Cardinales, 2012.

33 “Nous avons découvert également les accents pathétiques et si personnels de César Vallejo, poète considéré comme un des plus grands en Amérique latine, mais encore mal connu chez nous.” Y se añade en nota: “Un recueil de poèmes de Vallejo, traduits par Claire Célia, vient d’être publié par P. J. Oswald (chez Maspero)” (“Un poemario de Vallejo, traducido por Claire Célia, acaba de ser publicado por P. J. Oswald (en Maspero)”, (Dobzynski 1964).

34 Así se lee: “un volumen que va a publicarse y se espera con impaciencia en esta crónica” (René Lacôte, *Lettres Françaises*, n°992, finales de agosto de 1963).

Para acabar, nos importa tomar en cuenta otro ramo de pensamientos hacia Vallejo, que son homenajes donde pueden incluirse poemas o textos suyos, pero que más que todo, son la oportunidad para dar paso a una filiación, por poetas peruanos contemporáneos. Así, en el número 724–725 de agosto-septiembre de 1989, dedicado a “Jorge Amado”, el “Cahier de Création” de la revista *Europe* incluye una nota de presentación de Vallejo de dos páginas, por Claude Couffon, a la que sigue un fragmento de traducción por él de la novela de Vallejo inédita en francés, *Los Caynas*. Claude Couffon apunta, de paso, de modo incompleto, de esta manera:

Francia, que lo acogió, sigue sin conocer de verdad a aquel poeta al que admiraba Aragon, y al que Américo Ferrari dedicaba en 1967 un ensayo muy valioso ¡desgraciadamente agotado!– en la colección “Poètes d’aujourd’hui” de Pierre Seghers. En 1984, una traducción de la *Œuvre poétique* por Gérard de Cortanze (Flammarion) revelaba por fin la amplitud y la originalidad de una creación que se puede comparar –e incluso, según algunos críticos, le es superior– con la de Neruda, Nicolás Guillén, Jorge Carrera Andrade y Gabriela Mistral (Couffon 1989: 89)³⁵.

Luego viene una extensa antología poética de once poetas peruanos, quienes, en su mayoría, vivieron o viven en París, Alfonso de Silva, Enrique Peña Barrenechea, Jorge Eduardo Eielson, Manuel Scorza, Américo Ferrari, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Armando Rojas, Elqui Burgos, Jorge Nájara y Alejandro Calderón.

Por fin, señalamos la publicación en 2015 de un *Hommage poétique à César Vallejo*³⁶, en el que el editor explica que es el fruto “de un azar un y amor compartidos”. Los seis poetas invitados, Grecia Cáceres, José Alberto Velarde, Eliana Machado, Mario Wong, Ina Salazar y José Antonio Mazzotti, se reúnen para expresar desde un arraigo significativo en la obra de Vallejo un caminar propio, el de poetas peruanos que viven en París, desde la elección de cada uno, una vida lejos del país de origen. Como Vallejo, los seis viven fuera, en Francia o en Estados Unidos, y decidieron permanecer en el país ajeno, desde la elección de una identidad que se podría designar como “transnacional”. Por su voz, los seis poetas participan de modo plenario de la poesía suramericana, en el recuerdo constantemente renovado de uno de los poetas más importantes en el idioma español del siglo XX.

³⁵ “La France, qui l’abrita, connaît encore mal ce poète qu’admirait Aragon et auquel Américo Ferrari consacrait en 1967 un remarquable essai –hélas, épuisé!– dans la collection ‘Poètes d’aujourd’hui’ de Pierre Seghers. En 1984, une traduction de l’*Œuvre poétique* par Gérard de Cortanze (Flammarion) révélait enfin l’ampleur et l’originalité d’une création comparable –et même, selon certains critiques, supérieure– à celle de Neruda, Nicolás Guillén, Jorge Carrera Andrade et Gabriela Mistral.” (Couffon 1989: 89).

³⁶ *Hommage poétique à César Vallejo*, Niza, Éditions des Trois Rivages, 2015.

La edición de su poesía en Francia y su recepción en la prensa

La edición de la poesía de César Vallejo en Francia empieza con ediciones antológicas a partir de los sesenta, publicándose solo en 1983, por primera vez, su poesía completa, en la editorial Flammarion: *Poesie complète*, César Vallejo, trad. de Gérard de Cortanze. Esta lentitud no es solo francesa. En Estados Unidos se publica una primera antología en 1962, por Sixties Press en Minnesota, *Twenty poems of César Vallejo*, con traducción de John Knoepfle, James Wright y Robert Bly y, en 1968, *Human Poems, by César Vallejo*, traducido por Clayton Eshleman³⁷. En Inglaterra, recién en 1970 James Higgins publica una antología, *César Vallejo, an anthology of his poetry*³⁸ y en el ámbito germánico, en 1963 aparece *César Vallejo. Gedichte*, edición bilingüe de veintinueve poemas por Hans Magnus Enzensberger³⁹. Sin duda, Italia es la que más rápida y plenamente edita a Vallejo gracias a Roberto Paoli, quien en 1964 traduce noventa poemas en su *Poesie di César Vallejo* y luego en 1973 la poesía completa, en su *Vallejo: tutte le poesie*⁴⁰.

Volviendo a Francia, la pionera de la edición de Vallejo es la poeta y traductora, Claire Célia, con su antología *César Vallejo. Étude et choix de poèmes*⁴¹. Publicará diez años más tarde una segunda antología bajo el título de *Espagne, éloigne de moi ce calice, anthologie poétique*, con la misma editorial. Esta pertenece a Pierre Jean Oswald, editor fundamental de poesía (y también de teatro), con el cual la misma Claire Célia publicó su poesía, desde *Epreuves* (1957) hasta *Transhumer* (1974). Como conocedora y amante de la poesía en habla hispana, Claire Célia también traduce a Machado en PJO, con *Poèmes et proses de Juan de Mairena* (1960).

La antología de la poesía de Vallejo de 1963 aparece como el vigésimo segundo título de la colección ‘L’aube dissout les monstres’ de PJO, y como lo

³⁷ Clayton Eshleman, *Human Poems, by César Vallejo*, New York, Grove Press, 1968. Este es el inicio de una larga aventura de traducción de toda la obra poética que culmina en 2006, con *The complete poetry*, en bilingüe, con una introducción firmada por Efraín Kristal.

³⁸ James Higgins, *César Vallejo, an anthology of his poetry*, Oxford, Pergamon Press, 1970.

³⁹ Hans Magnus Enzensberger, *César Vallejo. Gedichte*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1963. Sobre el poeta alemán traductor de Vallejo, véase Roland Béhar, “Zutiefst unzeigemäß: Hans Magnus Enzensberger, traducteur de la poésie de César Vallejo en langue allemande”, *La Parole impossible. Regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, de Marina Tsvetaeva et de Paul Celan*, París, Hermann, 2019, p. 273–310.

⁴⁰ Roberto Paoli, *Poesie di César Vallejo*, Milán, Éd., Lerici, 1964. *Vallejo: tutte le poesie*, Milan, Éd. Accademia, 1973.

⁴¹ César Vallejo. *Étude et choix de poèmes*, Claire Célia, PJO, 1963.

mostramos⁴², Claire Céa propone un conjunto bastante atípico y que corresponde a su propia trashumancia (en alusión al título de uno de sus poemarios), a través de un dispositivo editorial particular, un trenzado de poemas que prescinde del orden cronológico, prefiriéndole una organización a la escucha de las preocupaciones vitales y poéticas vallejianas, en las que la misma poeta traductora se reconoce. Precedida por una presentación biográfica y un retrato del poeta, en que destacan la identidad indígena y el compromiso político, la selección ofrece una suerte de galería viva en dos tiempos: primero se entrelazan poemas y fragmentos de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* y luego la muestra presenta un diálogo entre *Poemas humanos* y *Los heraldos negros*.

La antología de 1973 propone de manera más previsible, tras una introducción, una selección ordenada cronológicamente con cinco poemas de *Los heraldos negros*, (“Les hérauts noirs”, “Les anneaux fatigués”, “Asperges” [sic], “Notre pain”, “La cène misérable”) dos de *Trilce*, (LIX y LXXVII), treinta y tres *Poemas humanos* y la integralidad de *España, aparta de mí este cáliz*.

Estas dos ediciones de Claire Céa de la poesía de Vallejo no tuvieron ninguna repercusión en la prensa, no fueron objeto de ninguna nota en las revistas literarias. Podría pensarse que se debió a una difusión problemática dado que la editorial estaba implantada en Túnez pero, al mismo tiempo, sabemos que circuló en los medios poéticos franceses: como lo hemos visto, de la antología de 1963 se sacan dos poemas de Vallejo que son publicados el mismo año, en el número 21 de *Action poétique* y además está el artículo de *Les Lettres françaises*, al que aludimos antes, en torno a la «jeune poésie», en la rúbrica poética de René Lacôte, dedicado a *Action poétique* y al número 21, en el cual se mencionan al paso los dos poemas de Vallejo, expresando interés por la publicación inminente del libro.

Entre estas dos publicaciones antológicas de Claire Céa y que no tienen ninguna acogida, la famosa colección de poesía de Pierre Seghers, “Poètes d’aujourd’hui” saca un número dedicado a César Vallejo, el 168, en 1967. Dados el prestigio y la popularidad de esta colección del poeta y editor, las condiciones parecen por fin reunidas para el encuentro entre el lectorado francés y la poesía de Vallejo. “Poètes d’aujourd’hui”, que nace en mayo de 1944 y forma parte de las acciones de resistencia de Seghers, es un gesto cívico y político ante la barbarie, se ve animado al final de la guerra por la vocación de permitir el acceso a

42 Ver “La traduction de Vallejo en français et ses pionniers. Le César Vallejo de Claire Céa (PJO, 1963)” (Breyse-Chanet 2019: 215–228) “César Vallejo dans ‘Poètes d’aujourd’hui’ (Seghers, 1965)” (Salazar 2019: 229–246).

la cultura y a la poesía a todos, por su formato pequeño, cuadrado casi de bolsillo, su precio módico y su difusión nacional, con tirajes importantes, por su política de publicar a los poetas esenciales franceses (sobre todo) pero también del mundo entero. Y Seghers gana su apuesta, el éxito de la colección es rotundo, muchos números se agotan y se reeditan, el ritmo de publicación es sostenido, cinco por año, por lo menos.

El nº168 dedicado a Vallejo obedece a los criterios de organización de la colección que son siempre los mismos: una portada con una foto a color del poeta, una antología de textos, un cuaderno fotográfico sobre el autor y una introducción. La edición del nº168 corre a cargo de Georgette Vallejo y Américo Ferrari, poeta y gran conocedor de la poesía de Vallejo que acaba de terminar una tesis al respecto que luego será publicada bajo forma de ensayo⁴³. Georgette Vallejo aparece como responsable de la antología y de las traducciones, así como de una biografía y del cuaderno fotográfico. Américo Ferrari hace la presentación poética con un texto bastante exhaustivo, titulado “César Vallejo, trajectoire du poète”, en el cual se analiza la producción poética como una maduración progresiva que conduce a los poemas póstumos, a los cuales se le dedica la mayor parte del estudio. La selección de los poemas refleja esta opción de lectura y dibuja un crescendo: seis poemas de *Los heraldos negros* (de un total de sesenta y cuatro), nueve poemas de *Trilce* (de un total de setenta y siete) y cuarenta y un poemas de *Poemas humanos* (de los noventa y cinco de la edición de Moncloa), a los que se añaden ocho poemas de los quince de *España, aparta de mí este cáliz*, entre los cuales los dos primeros “Himno a los voluntarios de la República” y “Batallas” que son los más extensos del conjunto.

El Vallejo presentado en “Poètes d’aujourd’hui” en que se destacan sobre todo los poemas de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* corresponde bastante bien a la sensibilidad de la familia poético-política a la que se dirigen las publicaciones de Pierre Seghers, por su humanismo solidario, su ubicación ideológica socialista, su espíritu de resistencia ante las fuerzas fascistas, y, en resumidas cuentas, una palabra arraigada en el mundo y en su tiempo.

En comparación con la total ausencia de ecos en la prensa que sufrieron las dos antologías de Claire Cécé, el Vallejo de “Poètes d’aujourd’hui” tuvo, sí, cierta repercusión pues aparecieron dos artículos, uno en *Le Monde* y el otro en *La Quinzaine littéraire*, ambos escritos por hispanistas universitarios. El primero, del 31 de enero de 1968, firmado por Claude Fell y titulado “Présence de César Vallejo” destaca el valor de esta edición y en particular del trabajo de Ferrari y

⁴³ *El universo poético de César Vallejo* se publica en el Perú en 1974, es uno de los estudios mayores de la obra vallejana.

propone un retrato del poeta y una presentación de su poesía que subrayan la intención solidaria y humanista y el alcance existencial. Hace asimismo hincapié en el carácter excepcional del verbo vallejiano, lejos de las escuelas y corrientes literarias, en la manera como renueva la poesía y a la vez “se hunde cada vez más profunda u dolorosamente en el corazón del agónico destino del hombre”.

El artículo de *La Quinzaine littéraire*, titulado “Le poème-cri”, que se publica en el n°46, del 1° de marzo de 1968, firmado por Jacques Fressard, recuerda el injusto estado de olvido en que se halla Vallejo en Francia y el valor que por ello tiene esta publicación: “[. . .] “[. . .] salvo algunos poetas, nadie parece acordarse de él. Por ello el excelente librito de Américo Ferrari debe merecer todo nuestro interés.”⁴⁴ (Fressard 1968: 8). Fressard, quien en sus elogios olvida injustamente el papel de Georgette Vallejo coautora del n°168, sigue la línea interpretativa trazada por Ferrari, subraya que Vallejo fue uno de los que sacó a la literatura hispanoamericana de su estatus semi colonial y busca en la obra del poeta respuestas a la poca receptividad del lectorado francés:

Si en Francia Vallejo sigue en el olvido, se debe por supuesto al hecho de que murió antes de conocer la gloria, pero también porque su obra es la de un solitario que no se vincula con ninguna escuela. [. . .]. (Fressard 1968: 8)⁴⁵

Parte del problema estaría en el carácter inclasificable, fuera de las normas del verbo vallejiano, que no solo desconcierta a los lectores sino que también deja algo desvalidos a los críticos que, huérfanos de categorías, se ven obligados a aventurarse por nuevos parajes interpretativos:

[. . .] Es que Vallejo está en busca del poema-grito, que exprese la emoción desnuda, o tal vez incluso ese más allá de la emoción que no se puede contener, cuando lo que hay que decir se impone con tanta violencia que el lenguaje vuela en pedazos [. . .]. (Fressard 1968: 8)⁴⁶

La dificultad que plantea el acceso a la poesía de Vallejo destacada por Jacques Fressard es indudablemente un elemento que hay que tener en cuenta al cons-

44 “[. . .] hormis quelques poètes, nul ne semble guère se souvenir de lui. C’est dire tout l’intérêt que l’on doit porter à l’excellent petit livre d’Américo Ferrari [. . .]” (Fressard 1968: 8)

45 “[. . .] Si Vallejo est encore oublié en France, cela tient, bien sûr, au fait qu’il a disparu, avant de connaître la gloire, mais aussi à ce que son œuvre est celle d’un solitaire, qui ne se rattache à aucune école. [. . .]” (Fressard 1968: 8)

46 “[. . .] C’est que Vallejo est à la recherche du poème-cri, qui exprimerait l’émotion toute nue, ou plutôt même cet au-delà de l’émotion qu’on ne peut plus retenir, où ce qui est à dire s’impose avec tant de violence que le langage vole en éclats. [. . .]” (Fressard 1968: 8)

tatar como lo hace el propio Ferrari, años más tarde que el n°168 se vendió muy poco:

En 1967 Seghers publicó en su colección «Poètes d'aujourd'hui», de gran difusión para ser una colección de poesía, una selección de poemas de Vallejo traducidos por la viuda, edición de la que yo me ocupé en París por encargo de Georgette y para la que escribí la introducción. Desde el punto de vista de la venta este primer intento de difundir un libro del poeta peruano en Francia parece haber sido un fracaso. Un año después era difícil encontrarlo en las librerías y finalmente, a principios de los años setenta, recibí una carta de la editorial en la que me anunciaban la inminente destrucción del stock remanente y me ofrecían adquirir todos los ejemplares que quisiera a un franco el ejemplar. Desde entonces, evidentemente, si se pide en cualquier librería el Vallejo de Seghers la respuesta tradicional es: “está agotado”. Las editoriales modernas tienen una manera irresistible de agotar los libros, no así el público lector, aparentemente (Ferrari 1988: 551).

La escasa acogida de público que parece haber recibido la poesía de Vallejo en “Poètes d'aujourd'hui” debe comentarse ya que esta colección por su gran difusión puede verse como un indicador de las tendencias del lectorado francés de poesía. Podría pensarse, para explicarla, que a este le cuesta franquear sus fronteras, pero no es necesariamente el caso si miramos los catálogos de las colecciones de Seghers y la presencia en ellas de poesía extranjera, y más precisamente de poesía española e hispanoamericana: en “Poètes d'aujourd'hui” antes del número dedicado a Vallejo han aparecido ya números dedicados a Federico García Lorca (7), Pablo Neruda (40), Antonio Machado (75), Juan Ramón Jiménez (98), Gabriela Mistral (103), Miguel Hernández (105), Nicolás Guillén (111), Octavio Paz (126), Rafael Alberti (135) y Rubén Darío (139) con mayor o menor éxito, es cierto, pero ello trasluce la voluntad de suscitar un interés por esas otras culturas poéticas.

Los ecos en la prensa, si consideramos los artículos evocados escritos por dos universitarios, no fueron suficientes para atraer a un público no especialista, como quizá lo hubiera logrado un semanario como *Les Lettres françaises*, que solía publicar reseñas de las novedades de esta colección, y en el cual aparecían regularmente artículos y textos en torno a otros poetas de habla hispana como Alberti, Lorca y Neruda, a menudo escritos por Claude Couffon, poeta e hispanista que fue un colaborador permanente de este semanario pero que curiosamente no escribió nada ahí sobre el peruano. Probablemente Vallejo y su poesía no encarnaban en ese momento lo que merecía ser exaltado, no tuvo un destino suficientemente trágico ni pudo o quiso ser poeta del pueblo.

Tras estas primeras ediciones antológicas de la poesía de Vallejo se publica por primera vez en 1983 la obra poética completa en francés, por la editorial Flammarion, bajo el título *Poesie complète*, y a cargo de Gérard de Cortanze, escritor y ensayista, que se interesa por la literatura de habla española y traduce a

José Donoso, José Lezama Lima o José Emilio Pacheco. Dirige en Flammarion entre 1978 y 1985 la colección “Barroco” dedicada a las literaturas ibérica e iberoamericana y publica, entre otros, a Carlos Drummond de Andrade, Ramón del Valle Inclán, José Lezama Lima y por primera vez en Francia, a Eduardo Mendoza, Juan José Saer, Alfredo Bryce Echenique y Alexandro Jodorowsky. En el caso de Vallejo lo publica y traduce. Si bien se trata de una iniciativa que tiene gran mérito, se imponía ya que la obra poética de Vallejo contara con una edición en Francia, esta, desgraciadamente, deja que desear: la poesía se presenta en francés ordenada cronológicamente desde *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*, pero no se la acompaña de ningún tipo de presentación. Las pocas informaciones sobre el poeta y su trayectoria aparecen en la contrapapa, opción editorial cuestionable cuando se trata de un autor extranjero poco o no conocido como es Vallejo y de una poesía de difícil acercamiento. La segunda fragilidad radica en la traducción, de nivel muy desigual, con poemas, en algunos casos simplemente incomprensibles, como lo van a observar algunos críticos.

A pesar de todo, es un acontecimiento que va a tener una relativa repercusión en la prensa cultural francesa, dado que se trata de la primera edición de la poesía completa de uno de los poetas que, definitivamente ya en esos años, es considerado como de los más importantes del siglo XX, por el número de ediciones de su obra, tanto en España como en América Latina, y asimismo por la abundancia de trabajos críticos, coloquios, etc. que se le dedican en el mundo entero. Como para las publicaciones anteriores, quienes son los primeros en destacar la importancia del hecho editorial son los hispanistas universitarios. A esta categoría pertenecen los artículos de Saúl Yurkievich que aparece en el *Magazine Littéraire* de noviembre de 1983 y el de Jacques Fressard de *La Quinzaine littéraire* n°408 de enero de 1984.

“Un sténographe de l’effervescence” se titula la contribución de Yurkievich, amigo de De Cortanze –editaron juntos el libro *Altazor Manifestes*, con traducciones y textos críticos de y sobre Huidobro– y también gran especialista de Vallejo (autor de la conocida monografía *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* de 1971). Aparece en la rúbrica “Notes de lecture”, en dos columnas y consiste en una presentación de la trayectoria poética de Vallejo que comienza destacando el valor de esta edición: “La obra de Vallejo solo podía leerse de manera antológica. Esta edición llega para reparar un injusto vacío. [. . .]” (Yurkievich 1983: 116)⁴⁷.

47 “L’œuvre de Vallejo n’était accessible qu’à travers des morceaux choisis. Cette édition vient réparer des lacunes trop injustes. [. . .]” (Yurkievich 1983: 116)

Jacques Fressard firma el otro artículo, que se titula “Vallejo, l’unique”, es su segundo sobre la poesía de Vallejo, como ya lo vimos. Es el mediador y difusor más constante en la prensa escrita literaria francesa de la obra del peruano. El espacio que le dedica a la edición de Flammarion es importante y el título de su contribución busca impactar a través de ese adjetivo que le otorga al poeta carácter excepcional, colocándolo en lo más alto del panteón poético. Como Yurkievich empieza destacando el mérito de la publicación:

Este volumen es un acontecimiento. Por primera vez se traduce al francés –en una tonalidad fiel al original y salvo una veintena de textos de juventud– el conjunto de la obra de uno de los más grandes poetas universales contemporáneos. [. . .]. (Fressard 1984: 5)⁴⁸.

Sin pronunciarse realmente sobre la traducción, Fressard insiste más bien en la estatura poética de Vallejo, lo demuestra a lo largo de su artículo, con una presentación de la trayectoria y de los grandes momentos de su poesía, describiendo asimismo cómo ha ido creciendo la valoración y reconocimiento de la obra a lo largo de las décadas. Al igual que en su artículo anterior, Fressard intenta aportar al lectorado elementos de familiarización al verbo vallejiano. En ese sentido, el adjetivo «único» del título apunta no solo a que se reconozca la estatura poética sino que se identifique su carácter inclasificable y por ello difícilmente abordable:

[. . .] El sentimiento de lo real concreto adopta en Vallejo las formas más singulares, lo cual sería suficiente para asegurarle un lugar único en la poesía moderna. Para él, la comunión es verdaderamente el pan que compartimos y el cuerpo padecido desde los huesos. Hasta la explosión neologista de *Trilce* debe interpretarse como una tensión exaltada para llegar a nombrar por fin las cosas, más que como una de las expresiones del hermetismo contemporáneo. [. . .]. (Fressard 1984: 5)⁴⁹

Se percibe la voluntad de dar claves de acercamiento destacándose que paradójicamente es la búsqueda de hacer hablar “lo real concreto” lo que en Vallejo puede mal interpretarse como hermetismo o sea su contrario.

48 “Ce volume est un événement. Pour la première fois se trouve traduit en français –dans une tonalité fidèle à l’original et à l’exception d’une vingtaine de textes de jeunesse– l’ensemble de l’œuvre d’un des plus grands poètes universels contemporains. [. . .]” (Fressard 1984: 5).

49 “[. . .] Le sentiment du réel concret revêt chez Vallejo les formes les plus singulières, qui suffiraient à lui assurer une place unique dans la poésie moderne. Pour lui, la communion c’est vraiment le pain qu’on mange ensemble et le corps s’éprouve d’abord dans les os. Il n’est pas jusqu’à l’explosion néologiste de *Trilce* qui ne puisse être interprétée comme une tension survoltée pour parvenir à nommer enfin les choses, plutôt que comme un des filons de l’hermétisme contemporains. [. . .]” (Fressard 1984: 5).

Además de las contribuciones de los dos hispanistas citados, merece destacarse que a estas se suman dos otros largos y densos artículos de autores que no proceden del medio hispanista académico, que dan cuenta del descubrimiento de una obra perteneciente a otra cultura y lengua y hacia la cual se va. El primero, que ya anunciamos, es el artículo del poeta Charles Dobzynski, publicado en *Europe* enero-febrero de 1984, en la rúbrica “Les quatre vents de la poésie”, y titulado “César Vallejo et l’invention de l’Amérique latine”. El segundo es de Louis Soler –nacido en 1937, muerto en 2003, “agrégé de lettres”, egresado de la ENS, psicoanalista–, aparecido en la revista psicoanalítica *L’Âne*, de marzo-abril de 1984, titulado “Ave quand même César Vallejo!”

Como lo anuncia su título, el artículo de Charles Dobzynski hace de Vallejo no solo pieza fundacional de la poesía hispanoamericana sino una de las voces mayores de la poesía contemporánea:

Dejen de buscar en poesía Eldorado o el Perú, pues aquí están, en su totalidad magnífica y magnética, en un volumen, que les impedirá quizá dormir, de tan sobrecitado, saturado de energética y contagiosa humanidad. [. .]

Con aquel grueso volumen que apenas si contiene su bullir, por fin emerge de la cordillera de las lenguas una de las cumbres de la poesía de nuestro tiempo [. .]. Se le divisaba mal, en la lejanía, ocultado por las nubes de palabras que se arrastran en los montes y en los muertos. Así y todo, sus palabras, de nieve y de fuego, seguían cayendo en las memorias, granjeando en ellas lo inolvidable. Pues él pertenece al alto linaje de los que Saúl Yurkievich designa como los Fundadores: Vicente Huidobro, J.-L. Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz. [. .] (Dobzynsky 1984: 189–190)⁵⁰.

Evoca esta edición de Vallejo como un descubrimiento que llega tardíamente a Francia, lo cual le resulta inaceptable dado el valor de su poesía. Y trata de explicárselo, llegando a la conclusión de que es paradójicamente su “potencia de innovación”, de “subversión” lo que quizá lo hace incomprensible, lo que “desconcierta” pero sobre todo desde su punto de vista, lo que “subyuga”. Dobzynski no solo coloca a Vallejo a la altura de un Rimbaud y de un Lautréamont sino que, según él, el autor de *Poemas humanos* ha sabido aprovechar la misma fuerza de

50 “Ne cherchez plus en poésie l’Eldorado ni le Pérou car les voici, dans leur totalité magnifique et magnétique, en un volume, qui vous empêchera peut-être de dormir, survolté qu’il est, saturé d’énergétique et contagieuse humanité. [. .]

Avec cet épais volume qui contient à peine son bouillonnement, voici qu’émerge enfin de la cordillère des langues un des sommets de la poésie de notre temps [. .] On l’apercevait mal, au loin, voilé par les nuages de mots qui traînent sur les monts et sur les morts. Ses mots à lui, de neige et de feu, continuaient pourtant de tomber dans les mémoires, d’y amasser l’inoubliable. Car il appartient à la haute lignée de ceux que Saül Yurkievich nomme les Fondateurs: Vicente Huidobro, J.-L. Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz. [. .]” (Dobzynsky 1984: 189–190).

transformación de la lengua que lo hermana también a Joyce y a Mandelstam, sin parecerse a ninguno. Destaca, en ese sentido, la capacidad de Vallejo de situarse más allá de las escuelas, sacando al mismo tiempo provecho de las vanguardias para superarlas y responder así a las preocupaciones tanto de ayer como de hoy, motivo por el cual hace de él un poeta imprescindible. No cabe duda de que aquí encontramos una de las más intensas captaciones de la “diferencia” de la escritura de Vallejo:

La poesía de Vallejo tiene una extraordinaria “presencia”, una realidad concreta, casi física, que nos quema. Con el ensañamiento y la rabia de la desesperanza, se opone a la disgregación de lo humano, a la angustia, al mal, a la muerte, siempre mirada de frente (Dobzynsky1984: 190–191)⁵¹.

El otro artículo, extenso (dos páginas), de Louis Soler, titulado “Ave quand même César Vallejo!” siguiendo la tradición analítica y francesa de jugar con las palabras y los significantes, dice ya la (doble) intención del autor: expresar admiración y respeto por el poeta y criticar la edición y traducción de De Cortanze. Es el único que se atreve a decirlo en ese momento (otros lo dirán después) indignándose, en primer lugar, por la falta de informaciones:

[. . .] Primero, acaso pueden bastar una veintena de líneas en la contratapa de un libro que cuesta 140 francos! –para presentar la obra compleja y la vida tumultuosa de un autor prácticamente desconocido? Cuando a los sudamericanos que lo consideran uno de los padres fundadores de su literatura moderna no les parece inútil en ediciones corrientes la presencia de notas biográficas abundantes y esclarecedores comentarios (más de 180 páginas en la notable edición venezolana de 1979 [. . .] (Soler 1984: 18)⁵².

Soler critica severamente asimismo la traducción:

[. . .] Si al menos esta traducción, esperada como un acontecimiento fuese un hito! Algunos críticos han alabado su rigor, su fidelidad literal, a expensas de cierta rugosidad. Pero acaso la han comparado con el original? Que los lectores hispanohablantes hagan el experimento: va a ser edificante. Si bien hay algunas buenas transiciones y algunos poemas traducidos correctamente—son en general los más fáciles o los que ya se conocían en

51 “La poésie de Vallejo est douée d’une extraordinaire ‘présence’, d’une réalité concrète, quasi physique, et qui nous brûle. Avec l’acharnement et la rage du désespoir, elle s’oppose à la désagrégation de l’humain, à l’angoisse, au mal, à la mort, toujours regardée en face.” (Dobzynsky1984: 190–191).

52 “[. . .] Tout d’abord, suffisait-il d’une vingtaine de lignes en quatrième de couverture – dans un ouvrage vendu 140 francs!– pour présenter l’oeuvre complexe et la vie mouvementée d’un auteur ici méconnu? Alors que les Sud-Américains eux-mêmes, qui le considèrent comme un des “pères fondateurs” de leur littérature moderne, ne croient pas inutiles, en édition courante, d’abondantes notes biographiques et d’éclairants commentaires (plus de 180 pages, dans la remarquable édition vénézuélienne de 1979 [. . .]” (Soler 1984: 18).

Francia–, abundan los contrasentidos, las incorrecciones, las torpezas, descuidos, errores de ortografía y puntuación! [. . .] (Soler 1984: 18)⁵³.

Y lo hace a lo largo de varios párrafos, con ejemplos, para concluir lamentando que se trata de una edición que no es digna del genio de Vallejo. Los reparos justificados, reveladores de un real conocimiento de la poesía y del poeta, felizmente no son sino una breve parte del artículo, que intenta guiar al lector para que evite toparse con las aberraciones de la traducción y suplir las carencias de información afin de que pueda “ir al encuentro de Vallejo”. Interesa además en este artículo la perspectiva distinta del psicoanalista:

[. . .] Descubrirán un caso sumamente interesante en que el inconsciente se hace hombre: un obrero del verso trabajado por el lenguaje y que lo trabaja sin cesar pero no por juego formal gratuito o para decir que no se puede decir nada –aunque Vallejo haya experimentado tanto como otros más célebres las búsquedas combinatorias del material lingüístico– sin renunciar a significar [. . .] (Soler 1984: 19)⁵⁴.

Y es en torno al fundamental trabajo del lenguaje que Louis Soler presenta la obra de Vallejo y el camino que lleva de *Los heraldos negros* a *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, entendiendo perfectamente el “sueño de una perfecta adecuación de las palabras a la experiencia” interior y social.

Con la primera edición de la poesía completa de Vallejo, si consideramos los artículos publicados en la prensa, se da un intento de ampliar la paleta de lectores, los que hablan y quieren dar a conocerla no son solo los “especialistas” (hispanistas) que se mueven en medios más bien académicos sino otros actores de la vida intelectual francesa, que difunden su experiencia de lectura, el encuentro personal con Vallejo, desde sus propias zonas de creación y reflexión, la creación poética y el psicoanálisis, en este caso.

Es probable que las flaquezas de esta única edición de la poesía completa de Vallejo hayan motivado la decisión de una nueva traducción en la misma

53 “[. . .] Si au moins cette traduction, attendue comme un événement, faisait date! Des critiques en ont vanté la rigueur, la fidélité littérale, au risque d’une certaine rugosité: l’ont-ils seulement comparée à l’original? Que les lecteurs hispanisants tentent l’expérience: ils seront édifiés. Pour quelques bonheurs de transition et pour quelques poèmes honnêtement traduits –ce sont, en général, les plus faciles, ou ceux qui étaient déjà connus en France– que de contrasens, d’incorrecciones, de maladresses, de négligences, de fautes d’orthographe ou de ponctuation! [. . .]” (Soler 1984: 18).

54 “[. . .] Ils y découvriront un cas fort attachant où l’inconscient fait homme: un ouvrier du vers travaillé par le langage et sans cesse le travaillant non dans un jeu formel gratuit, ou pour dire qu’on ne peut rien dire –encore que Vallejo l’a expérimenté tout aussi bien que d’autres plus célèbres la combinatoire du matériel linguistique– mais sans renoncer à signifier [. . .]” (Soler 1984: 19).

editorial Flammarion, dieciséis años más tarde, o sea, en 2006. Entretanto, no hay ninguna otra edición en francés durante las dos décadas y media, cuando en castellano se multiplican las ediciones tanto en España como en Perú y América latina, confirmando el hecho de que Vallejo no solo no pierde actualidad sino que es más que nunca una lectura imprescindible. La nueva edición de Flammarion conserva el mismo título *Poésie complète* y sale en la colección “Poésie” dirigida por el poeta francés Yves di Manno. Firma la traducción Nicole Réda-Euvremer, profesora hispanista en la formación preparatoria a las grandes escuelas. Esta edición, a diferencia de la anterior, propone una larga introducción firmada por la misma traductora en la que se entrelazan biografía y trayectoria poética. Es interesante observar que desde las primeras líneas el tema de la dificultad de acercamiento a la escritura vallejana, lo cual hemos constatado es una constante en el discurso crítico, tiene que ser abordado:

A menudo la escritura de Vallejo es considerada hermética y efectivamente hay que violentar los textos para percibir la dinámica de este lenguaje nuevo y la puesta en escena de la invención verbal. Desde los poemas esenciales de *Los heraldos negros*, el discurso vallejano es el fruto de un constante cuestionamiento del lenguaje (Réda-Euvremer 2006: 9)⁵⁵.

Réda-Euvremer parece poner sobre aviso al lector acerca de la naturaleza de la singularidad y dificultad del verbo vallejano, asociándola acertadamente con la idea de invención y de cuestionamiento del lenguaje y planteando esto como necesario punto de partida. Procede luego a una presentación en la que habla de Vallejo con la pasión de la lectora y la autoridad de la conocedora, para terminar describiendo su trabajo en tanto traductora y esa posición, desde la cual se hace más que palpable la fuerza de desestabilización que produce la escritura del autor de *Trilce*, la arena movediza en que se transforma el lenguaje

[. . .] Pero la hermenéutica vallejana no tiene fin. Toda lectura crítica de esta obra no puede ser sino aproximativa y toda tentativa de traducción una apuesta riesgosa. [. . .]. (Réda-Euvremer 2006: 20)⁵⁶.

Sin embargo, la advertencia que señala los peligros de la traducción, más que fragilizar la autoridad de la traductora pone de relieve la conciencia de la dificultad, la necesidad de la humildad del quehacer traductor y, a la vez, hace

55 “L’écriture poétique de Vallejo est souvent jugée hermétique et il faut en effet brusquer les textes pour percevoir la dynamique de ce langage nouveau et la mise en scène de l’invention verbale. Dès les poèmes essentiels des *Hérauts noirs*, le discours valléjien est le fruit d’une constante mise en question du langage” (Réda-Euvremer 2006: 9).

56 “[. . .] mais l’herméneutique vallejiennne n’a pas de fin. Toute lecture critique de cette œuvre reste approximative et toute tentative de traduction est une gageure périlleuse. [. . .]” (Réda-Euvremer 2006: 20).

más meritorio el trabajo y la legítima ambición de poder ser una verdadera mediadora entre la obra y el lector:

Esperemos que esta versión francesa de la *Poesía completa* de César Vallejo pueda cumplir con su rol heurístico y revelar así lo que pone en juego un lenguaje singular a menudo considerado hermético (Réda-Euvremer 2006: 21)⁵⁷.

Esta nueva edición de la poesía completa de Vallejo no es para nada un éxito de librerías pero obtiene algunos ecos en la prensa, que son indicadores quizá de una ligera ampliación de los sectores de difusión y del público potencial, en la medida que, además de las revistas literarias que ya han hablado de Vallejo, como *La Quinzaine littéraire* y *Action poétique*, se interesan en este evento dos diarios, *Libération* y *L'humanité*. El artículo más significativo, extenso y bien documentado aparece en el diario *Libération* del 14 de mayo de 2009 y lo firma el conocido periodista cultural Philippe Lançon, el cual escribe a menudo sobre las artes y la literatura hispanoamericanas. Su artículo, titulado “VALLEJO, VALSE TRILCE”, con elegancia y pertinencia, presenta al público francés la obra de Vallejo entrelazando análisis y citas de poemas. Da cuenta del itinerario del hombre y de las etapas poéticas representadas por los diferentes poemarios, sin olvidar la mitología que se ha ido tejiendo en torno al poeta parisino y que revelan las peregrinaciones efectuadas a su tumba en Montpanasse.

Otro diario francés, *L'Humanité*, da cuenta de la publicación de esta nueva edición de la poesía completa de Vallejo, en su edición del 4 de julio de 2009. Se trata de una nota firmada por la poeta y crítica literaria Françoise Hàn, colaboradora también de la revista *Europe*, quien, para la misma ocasión, escribe otro artículo, comentando la edición, en el semanario *Les Lettres françaises* del mismo mes, titulado “Poète, révolutionnaire”. Françoise Hàn capta la originalidad de la poética vallejana y recuerda desde las primeras líneas la manera como se intrincan la experiencia vital, política y poética de Vallejo:

La poesía expresa, parece obvio, la vida profunda del poeta. No puede, si es revolucionario en la vida social y política, no serlo en su escritura, como si la poesía fuera un mundo aparte. Un magnífico ejemplo lo da César Vallejo (Hàn 2009)⁵⁸.

57 “Il faut espérer que cette version française de la *Poésie complète* de César Vallejo saura remplir son rôle heuristique et révéler ainsi les enjeux d'un langage singulier, souvent considéré comme hermétique” (Réda-Euvremer 2006: 21).

58 “La poésie exprime, cela paraît évident, la vie profonde du poète. Il ne peut pas, s'il est révolutionnaire dans la vie sociale, politique, ne pas l'être dans son écriture, comme si la poésie était un monde à part. Un exemple flamboyant en est donné par César Vallejo” (Hàn 2009).

Además de poner de relieve la importancia del compromiso político y la implicación en la defensa de la República española, Hàn señala la actualidad de esa poesía que dice “el lugar de lo humano en el mundo”. Insiste en ello al final de su “Poète, révolutionnaire”:

[. . .] Hoy en día César Vallejo es reconocido en América latina como perteneciente al linaje de los Fundadores, al lado de Vicente Huidobro, J. L. Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz. Más allá de eso, transformó la poesía del siglo XX, la hizo más cercana al cuerpo y a su sufrimiento, la puso en relación con el mundo [. . .] (Hàn 2009)⁵⁹.

Además de estos artículos en periódicos que, por su difusión, amplían el lectorado potencial para la poesía de Vallejo, la nueva edición de Flammarion merece otras notas de prensa en dos de las revistas literarias que ya han hablado de Vallejo antes. En *La Quinzaine Littéraire* n°994 de junio de 2009, Jacques Fressard, nuevamente informa y comenta esta publicación en una larga nota “Soixante-dix poètes modernes de l’Amérique hispanique” dividida en dos partes, en que celebra y comenta primero la publicación de otro libro de poesía hispanoamericana, la antología de Philippe Ollé-Laprune, para luego ocuparse de Vallejo. Vuelve a la carga acerca del injusto olvido en que sigue la obra del poeta peruano y pone sobre el tapete el problema de la traducción de la poesía de Vallejo, evocando las críticas suscitadas por la edición de De Cortanze.

A manera de cierre de esta revista de prensa de la segunda edición de la poesía completa de Vallejo hay que destacar el largo artículo aparecido en *Action poétique* n°198 de diciembre de 2009, firmado por Claude Adelen, poeta y crítico literario, que celebra la traducción realizada por Réda-Euvremet como el acontecimiento reparador que permite al fin leer a Vallejo:

Solo había podido leer entonces una parte mínima de la obra de Vallejo, en el n° de “Poètes d’aujourd’hui” de Américo Ferrari y Georgette Vallejo, pero eso bastó, el poeta peruano hundió en mí el hierro ardiente de su palabra. Su poesía se había incrustado en mi memoria como una obsesión. Inconscientemente esperaba poder leerlo completamente. Ya es posible gracias a esta nueva y osada traducción. [. . .] (Adelen 2009: 86)⁶⁰.

59 “[. . .] Aujourd’hui, César Vallejo est reconnu en Amérique latine comme appartenant à la lignée des Fondateurs, auprès de Vicente Huidobro, J.L. Borgès, Pablo Neruda, Octavio Paz. Au-delà, il a transformé la poésie du XX^e siècle, l’a rendue plus proche du corps et de sa souffrance, l’a mise en relation avec le monde. [. . .]” (Hàn 2009).

60 “[. . .] Je n’avais pu lire alors qu’une partie minime de l’œuvre de Vallejo, dans le ‘Poètes d’aujourd’hui’ Américo Ferrari. Ferrari et Georgette Vallejo, mais cela avait suffi, le poète péruvien avait enfoncé en moi le fer rouge de sa parole. Sa poésie s’était incrustée dans ma mémoire comme une obsession. Inconsciemment j’attendais de pouvoir le lire en entier. C’est chose faite grâce à cette nouvelle et décapante traduction” (Adelen 2009: 86).

El artículo nos permite constatar que, a pesar de todo, en los medios poéticos franceses algo se ha leído a Vallejo (en la más difundida colección de “Poètes d’aujourd’hui”), es también testimonio de la impresión que causa en el poeta, más que en el crítico, el descubrimiento de ese lenguaje y comunica la experiencia de lectura de la nueva edición:

[. . .] Uno sale de esta lectura, más de 300 páginas, “traumatizado” (lo leí de un tirón), golpeado por esta lengua hecha de imágenes violentas (“quiero escribir pero me siento puma”), de oximorones provocadores, distorsiones ortográficas y sintácticas, acumulaciones frenéticas (“la paz, la avispa, el taco, las vertientes/la muerte, los decilitros, el búho. . .”). Y aquí hay que saludar las proezas de la traductora que sin duda se encontró más de una vez confrontada a lo imposible! Confrontada a un pensamiento poético, sometido al fuego de la lengua, sumergido en el agua helada de lo cotidiano, de la miseria y la fealdad moral, poesía amarga, pero nunca pesimista. [. . .]. (Adelen 2009: 86)⁶¹

La publicación de Flammarion responde a la urgencia y necesidad de que Vallejo forme parte de los poetas extranjeros cuya obra debe poder encontrarse y leerse en Francia en estas primeras décadas del nuevo siglo. Como una evidencia de que debía llenarse ese vacío surgió poco antes de que saliera la edición de Flammarion, la iniciativa de las ediciones du Seuil y de la Maison de l’Amérique latine de publicar no toda la obra sino *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, en una traducción de François Maspero. Este, como él mismo lo cuenta, estaba en pleno trabajo de traducción cuando apareció la traducción de Réda-Euvremer y casi abandona la aventura pues perdía sentido otra publicación más, tan próxima. Felizmente terminó realizándose la edición en 2011 pues reviste innegablemente un interés particular. En primer lugar, porque se trata, en la época, de la única (primera) publicación de la obra en Francia que propone una edición bilingüe. Es un elemento que juega un papel no despreciable en poesía (más que para otras formas literarias), porque la poesía, cualquiera que esta sea, no existe como tal sino en la explotación que cada lengua permite a su manera de las potencialidades y especificidades materiales, sonoras y semánticas. La traducción pone de relieve ese trabajo esencial y deja de ser un gesto transitivo, transparente (de simple traslación). Por ello, un cotejo entre el original y la traducción forma parte de la

61 “[. . .] On sort de cette lecture, plus de 300 pages, ‘traumatisé’ (je l’ai lu d’une traite), roué de coups par cette langue faite d’images violentes (*je veux écrire, mais je me sens puma*), d’oxymores provocateurs, de distorsions orthographiques et syntaxiques, d’accumulations frénétiques (*la paix, la guêpe, le talon, les versants, / le mort, les décilitres, le hibou . . .*). Et ici il faut saluer les prouesses de la traductrice qui s’est sans doute trouvée plus d’une fois confrontée à l’impossible! Confrontée à une pensée poétique, passée par le feu de la langue, trempée dans l’eau glacée du quotidien, de la misère et de la laideur morale, poésie amère, mais jamais pesimiste [. . .]” (Adelen 2009: 86).

lectura, incluso de la comprensión de la obra, La edición bilingüe puede en ese sentido dirigirse a un lectorado cuya experiencia de lectura puede y debe implicar el paso de una lengua a la otra, es en ese sentido, un lectorado más selecto, más exigente, más íntimamente comprometido con la poesía. Esa doble intención resuena en los dos textos de Maspero que acompañan su traducción: “Une brève biographie” y un largo texto “traduire Vallejo”, a lo cual se suma un imponente aparato de notas de traducción al final, a través de las cuales Maspero reflexiona y explica sus opciones de traducción y dialoga con los otros traductores de Vallejo, no solo al francés sino también al alemán e inglés.

Por otra parte, el interés de esta edición de *Poèmes humains* et *Espagne, écarte de moi ce calice* radica en el prestigio del autor de la traducción, François Maspero, escritor, traductor y editor, conocido por sus combates políticos y culturales. A ello se agrega el hecho que el libro asocia el nombre de Vallejo a esta figura y también a otra, a la de Jorge Semprún, quien firma el prefacio, personalidad emblemática, hijo de Republicano, resistente durante la segunda guerra mundial que vive la experiencia concentracionaria nazi, comunista y exiliado, e identitariamente entre España y Francia. Esta edición relaciona íntimamente a Semprún, Maspero y Vallejo, en particular, a través del prefacio de Semprún, breve, de tres páginas, titulado “On voyait son squelette” (con palabras de O. Paz). Lo escribió poco antes de su muerte, como último testimonio de una forma de camaradería que lo vinculaba a Maspero que también desaparece poco después. Es un lazo que aquí se expresa a través de Vallejo, figura admirado por ambos, como poeta y defensor de los mismos ideales (que encarnaron los republicanos españoles durante la guerra civil). El vínculo que se teje así, permite percibir a Vallejo como más cercano, como miembro de una hermandad política, que fue fuerte en Francia.

Desgraciadamente esta edición no tiene la repercusión que hubiese debido tener, probablemente por la cercanía temporal con la edición de Flammarion de la poesía completa. En la prensa aparecen, según lo que hemos podido identificar, tres notas y un largo artículo. Dos notas se publican en la prensa generalista. Una, nuevamente en *Libération* y firmada por el mismo Lançon, el 22 de setiembre de 2011, en la cual se elogia la edición bilingüe, recordándose rápidamente la importancia de Vallejo y de su poesía. Luego, curiosamente, aparece en el semanario *L'Express* del 20 de octubre de 2011, una reseña titulada “La poésie embrasée de César Vallejo” y firmada por André Clavel, periodista y crítico literario, conocido por sus críticas más bien de narrativa (francesa y extranjera), que poco conoce de poesía hispanoamericana pero que, podemos suponer, se ve atraído por las palabras del conocido intelectual Jorge Semprún que acaba de morir, en el prefacio citado, que define a Vallejo como “le plus grand poète latino-américain du XX^{ème} siècle”. Hace un elogio “des magnifiques *Poèmes humains*” traducidos por Maspero pero acumula clichés e inexactitudes.

La tercera nota es la que redacta Jacques Fressard para *La Quinzaine littéraire* n°1050 de diciembre de 2011 y que titula simplemente “Vallejo”, lo que refleja quizá cierto agotamiento o da por sentado que el lectorado después de sus varios artículos sobre el peruano, ha terminado por conocerlo. Es la impresión que se tiene al leer la nota que dice poco sobre la obra y el hombre. Fressard, en cambio, comenta lo que para él es novedoso, o sea, el diálogo que Maspero entabla con los otros traductores y la reflexión que propone sobre lo que significa la traducción de poesía:

[. . .] inicia en realidad un diálogo con sus predecesores en diversos aspectos concretos, en el cual, entre acuerdos y desacuerdos, dudas y certezas, se construye despacio, de a pocos y sin conflicto, una meditación magistral sobre el arte de identificar y transmitir hasta cierto punto el propiamente intraducible poema, un hecho lingüístico único en su género, que Maspero define como “un ser que vive de su propia vida, con su respiración, su carne, sus órganos [. . .]” (Fressard 2011: 15)⁶²

Dentro de este panorama de escasa recepción periodística de *Poèmes humains*, destaca, sin embargo, un largo artículo, el publicado en la revista *Europe* n°996, un poco más tarde, en abril de 2012, escrito por el poeta y crítico Olivier Barbarant, en la sección “Les quatre vents de la poésie”. Se trata de un magnífico elogio de la edición bilingüe y del trabajo de traducción de Maspero que capta la dialéctica vallejana desde las primeras líneas, ayudado por Baudelaire:

“De niño sentí en mi corazón sentimientos contradictorios, el horror de la vida y el éxtasis de la vida”. Esta reflexión de Baudelaire viene a la mente ante los poemas de exilio de César Vallejo, agrupados en *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, en la nueva traducción propuesta, por François Maspero en las Editions du Seuil (Barbarant 2012: 328)⁶³.

Este artículo de tres páginas bellamente titulado “Tu sentiras alors l’odeur de ma douleur”, traducción de Maspero de un verso de Vallejo, por supuesto, tiene el talento de proponer tanto una reflexión sobre la poesía de Vallejo como sobre el arte de la traducción poética, entrelazando lo uno con lo otro, para demostrar a la vez que la lengua no es un vehículo en poesía, está en el centro, como pro-

62 “[. . .] il entame en fait un dialogue avec ses prédécesseurs sur divers points concrets où, entre accords et désaccords, entre doutes et certitudes, se construit posément, par bribes et sans querelles, une magistrale méditation sur l’art de cerner et de transmettre jusqu’à un certain point le proprement intraduisible poème, un fait de langue unique en son genre, que Maspero définit comme «un être vivant de sa vie propre, avec sa respiration, sa chair, ses organes [. . .]” (Fressard 2011: 15).

63 “‘Tout enfant, j’ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l’horreur de la vie et l’extase de la vie.’ C’est cette réflexion de Baudelaire qui vient à l’esprit devant les poèmes d’exil de César Vallejo, regroupant *Poèmes humains* et *Espagne, écarte de moi ce calice* dans une nouvelle traduction proposée, aux éditions du Seuil, par François Maspero.” (Barbarant 2012: 328).

fundo trabajo, y es eso lo que vive el traductor, obligado a recrear. Barbarant, en ese sentido, se toma el tiempo de mostrar esos procesos y la pertinencia de las opciones de Maspero:

Todo el talento de un traductor se mide por ejemplo en la opción en el verso final del poema “Pero antes que se acabe. . .” de un sustantivo para traducir una forma verbal. Para “y entonces olerás cómo he sufrido”, François Maspero opta por alejarse de su traducción literal “et alors tu sentiras comme j’ai souffert” y propone “y sentirás entonces el olor de mi dolor” “et tu sentiras alors l’odeur de ma douleur”, inventando un admirable verso francés que algunos seguidores considerarán reprochable en nombre de la extrañeza necesaria de la traducción, pero que respeta profundamente las sonoridades iniciales inevitablemente inaccesibles y de manera más pertinente que la única fidelidad sintáctica, el poder de la imagen recobrado gracias a la libertad tomada con respecto a la forma inicial (Barbarant 2012: 329)⁶⁴.

Por otro lado, el poeta que es Barbarant hace hincapié en el peligro de caer en la tentación de confundir el destino personal del poeta comprometido y exiliado con el fracaso del combate antifascista:

La importancia de la obra merece más que el rol de emblema al que se le limita demasiado a menudo, en Francia por lo menos, reducida por el negro ennegrecimiento que suscitan una muerte prematura y la virulencia casi mística con la cual Vallejo reclamaba, en el seno del combate histórico, un llamado a la trascendencia.

Dos malentendidos a partir de ahí parecen pesar en la recepción de un poeta tan respetado como desconocido: la noble causa del combate por la República española dispensa demasiado a menudo de pensar una poesía, mientras que el color trágico del destino del poeta nos focaliza exclusivamente en el dolor en detrimento del cuerpo a cuerpo con la existencia que semejante intensidad de palabra a la vez presupone y manifiesta.

Releer a Vallejo hoy, y en la selección de los poemas de 1923 a 1937, que fueron los de la vida parisina y los combates españoles gracias a esta publicación bilingüe es arrancar esta poesía a la tragedia que la esconde. No para ignorar evidentemente las luchas de Vallejo, sino para descubrir y probar una vez más –lo que es importante hoy– que la preocu-

64 “Tout le talent d’un traducteur tient par exemple dans le choix effectué, pour le vers final du poème ‘Pero antes que se acabe . . .’ (‘Mais avant que ne s’achève . . .’) d’un substantif pour une forme verbale. A ‘y entonces olerás cómo he sufrido’, qui donne littéralement ‘et alors tu sentiras comme j’ai souffert’, François Maspero a préféré: ‘et tu sentiras alors l’odeur de ma douleur’, inventant un admirable vers français que certains sectateurs ne manqueraient pas de reprocher au nom de l’étrangeté nécessaire de la traduction, mais qui respecte, plus profondément que les sonorités initiales dans tous les cas inaccessibles, et plus justement que la seule fidélité syntaxique, la puissance de l’image retrouvée dans et par l’écart pris avec la forme initiale” (Barbarant 2012: 329).

pación por la Historia no carcome la profundidad de una palabra y que el brillo del lenguaje corre parejas con un despedazado amor por la vida (Barbarant 2012: 330)⁶⁵.

Este esclarecedor texto de Olivier Barbarant nos ayuda a esbozar algunas conclusiones sobre la recepción de la poesía de Vallejo en Francia. Su lucidez permite volver atrás, a los primeros ecos, a las primeras presentaciones de su poesía, surgidos en el contexto reciente de la tragedia de la república española, la vigencia de los ideales políticos socialistas/comunistas y el cuestionamiento del etnocentrismo europeo. Esos son las lentes más frecuentes a través de las cuales se ve a Vallejo y que alimentan cierto mito que reposa en el fondo andino autóctono, y en la politización de su trayectoria vital, lo cual, en cierta medida, oculta la obra, una obra que como lo han observado tanto los propios poetas, como los críticos y los traductores, es difícilmente accesible no por un voluntario hermetismo sino por el profundo trabajo de la lengua que se propone.

El análisis de lo que sucede a lo largo de las décadas, entre los años cuarenta y el comienzo del siglo XXI, nos dice que, en la consideración de la recepción, se dan diferentes procesos: leer y releer, descubrir y recuperar o recordar. La mirada diacrónica permite darse cuenta del tiempo que se hace necesario, en el caso de Vallejo, para ser reconocido como figura ineludible de la poesía en habla hispana, identificado como clásico y fundador de la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea, y luego cómo este lento fenómeno repercute en la recepción que se tiene de él en otras lenguas y culturas. Finalmente, podemos observar que cuanto más pasa el tiempo, más actualidad parece tener su obra. Esta ofrece nuevos significados para los poetas hoy en el mundo de hoy.

65 “L’importance de l’œuvre pourtant mérite mieux que ce rôle d’emblème à quoi elle se voit trop souvent, en France au moins, réduite, par le noir éblouissement que suscitent une mort prématurée comme la virulence presque mystique avec laquelle Vallejo réclamait, au sein du combat historique, un appel à transcendance.

Deux malentendus dès lors semblent peser sur la réception d’un poète aussi respecté que méconnu: la noble cause du combat pour la République espagnole dispense un peu trop souvent de penser une poésie, tandis que la coloration tragique de la destinée du poète fait considérer la seule douleur aux dépens du corps à corps avec l’existence qu’une telle intensité de parole à la fois présuppose et manifeste.

Relire Vallejo aujourd’hui, et dans le choix fait des poèmes, de 1923 à 1937, qui furent ceux de la vie parisienne et des combats espagnols, c’est grâce à cette publication bilingue arracher justement sa poésie à la tragédie qui la dérober. Non pour ignorer évidemment les luttes de Vallejo, mais pour découvrir, et prouver encore une fois –la chose importe– à cette heure– que le souci de l’Histoire ne rogne pas sur la profondeur d’une parole, et que l’éclat du langage ne va pas sans un amour déchiqueté de la vie” (Barbarant 2012: 330).

II Los poetas franceses contemporáneos y César Vallejo

César Vallejo llega pues en julio de 1923 a París, ciudad de la modernidad y de la poesía, de la miseria también, en la que vivió durante quince años, hasta su muerte en 1938. Según escribe Yves Bonnefoy, en *Ce qui alarme Paul Celan*, “Francia no es el país del mundo en que la poesía es más instintivamente entendida, en todo caso en ciertos momentos, que pueden durar” (Bonnefoy 2007: 32)⁶⁶. En este libro, puesto bajo el signo de la soledad de Paul Celan, el epígrafe liminar cita una carta del 17 de marzo de 1961 a Theodor Adorno, en la que Celan escribía: “Me encuentro muy solo, soy muy solo –conmigo mismo y mis poemas (lo que para mí es una misma cosa)”⁶⁷. Vallejo hubiera podido firmar tal frase, y también se le podría atribuir la desesperanza que Yves Bonnefoy entiende tanto, cuando dice –concretamente, se trata del horrible caso de plagio montado contra Paul Celan por Claire Goll, pero es mucha la tentación de transposición, dentro de lo posible–, que Francia no le ayudó en nada “a luchar contra la idea de que lo poético es algo casi universalmente incomprendido, incluso ahí donde parece que se habla de ello con interés y se reivindica o hasta se hace alarde” (Bonnefoy 2007: 32)⁶⁸.

De modo general, en el marco de nuestra reflexión sobre la recepción de la obra poética de Vallejo en Francia, nos preguntamos si los poetas franceses salen fácilmente de sus propias fronteras, si leen a los poetas traducidos, y, de modo particular, si los que leen poesía hispanoamericana conocen el nombre de Vallejo. ¿Qué relación tienen los poetas franceses con la poesía venida de fuera, influye ésta en su escritura, qué dicen al respecto? Quisimos tener sus respuestas directas, y les escribimos. Gracias a la colaboración de la revista *Europe*, a la que expresamos nuestro mayor agradecimiento y a Jean-Baptiste Para en particular, pudimos entrar en contacto con treinta poetas franceses, a los que mandamos el siguiente cuestionario.

66 “La France n’est pas le pays du monde où la poésie est le plus instinctivement comprise, en tout cas à certains moments, qui peuvent durer” (Bonnefoy 2007: 32).

67 “Je me sens très seul, je suis très seul – avec moi-même et mes poèmes (ce que je tiens pour une seule et même chose)”.

68 “à lutter contre la pensée que le poétique est quelque chose de presque universellement incompris, là même où il semble que l’on en parle avec intérêt, et s’en réclame, ou même s’en targue” (Bonnefoy 2007: 32).

Bref questionnaire sur la réception du poète péruvien César Vallejo (1892–1938)**et de son œuvre par les poètes français**

- Avez-vous lu ou lisez-vous de la poésie étrangère, particulièrement, peut-être en traduction, de la poésie espagnole ou latino-américaine ?
- Avez-vous lu le poète péruvien César Vallejo ? Si oui, vous souvenez-vous des circonstances de votre première lecture, et éventuellement des suivantes ? Et de l'édition ou de la revue dans lesquelles vous avez fait cette ou ces lecture(s) ?
- Si vous l'avez lu, y a-t-il un poème, un ensemble de poèmes, ou un recueil, qui vous ont plus particulièrement marqué(e) ?
- À travers les lectures que vous avez faites, quelle a pu être votre perception de ce poète ?
- César Vallejo arrive en France à 31 ans, en 1923, il est enterré au cimetière du Montparnasse, et il est considéré comme l'un des poètes latino-américains les plus importants, fondateur de la modernité pour la tradition péruvienne, mais aussi à l'échelle d'un continent, ainsi qu'en Espagne. Or en France, la perception que l'on a de lui est tout à fait en décalage par rapport à ces trois faits, pourtant décisifs. Si l'on pense à Jorge Luis Borges, ou à Octavio Paz, l'on perçoit une très forte différence de réception. Auriez-vous une explication à cette situation ?

Breve cuestionario sobre la recepción del poeta peruano César Vallejo (1892–1938)**y su obra por los poetas franceses**

- ¿Usted leyó o lee poesía extranjera, y en particular, quizá en traducción, poesía española o hispanoamericana?
- ¿Leyó al poeta peruano César Vallejo? Si lo hizo, ¿recuerda las circunstancias de su primera lectura, y, si acaso, de las siguientes? ¿Se acuerda de la edición o la revista en las que pudo leerlo?
- Si lo leyó, ¿existe un poema, un conjunto de poemas o un poemario, que le hayan impactado en particular?
- Por estas lecturas, ¿cuál pudo ser su percepción de aquel poeta?
- César Vallejo llega a Francia a los 31 años, en 1923, está enterrado en el Cementerio de Montparnasse, y se le considera en Hispanoamérica, también en España, como uno de los poetas hispanoamericanos más importantes, fundador de la modernidad para la tradición peruana, pero también al nivel de un continente. Ahora bien, en Francia, la percepción que se tiene de él no tiene nada que ver con estos tres hechos, y eso que son hechos decisivos. Si se piensa en Jorge Luis Borges, o en Octavio Paz, se nota una diferencia muy fuerte en la recepción. ¿Sabría explicarla?

Por mail, nos llegaron tres respuestas breves, para dar cuenta de un desconocimiento lleno de pena, entre ellas la de Christian Prigent, “Pero, desgraciadamente, no leí a aquel poeta (y me da vergüenza)”⁶⁹ También nos contestó Yves Di Manno, como editor de la traducción de Nicole Réda-Euvremier⁷⁰:

⁶⁹ Christian Prigent: “Mais, hélas, je n’ai pas lu ce poète (et n’en suis pas fier).”

⁷⁰ Yves Di Manno:

“Merci d’avoir songé à m’adresser votre questionnaire.

Gracias por pensar en mandarme su cuestionario.

Como lo sabrá, en 2009 acogí una nueva traducción de la *Poesía completa* de Vallejo, en la colección Poésie/Flammarion por lo general reservada a los autores franceses. Lo que dice la importancia de esta obra para mí y la estima en que la tengo. En cuanto a la traducción de modo general, está en el centro de mi trabajo y de mi reflexión poética, como lo demuestran mis varias publicaciones. Espero que pude contestar brevemente a sus preguntas y le ruego acepte mis saludos cordiales.

Yves di Manno

Olivier Barbarant, poeta, crítico literario, además de su labor, nos contestó de modo indirecto, puesto que publicó en abril de 2012 en la revista *Europe*, un texto magnífico por la publicación de la traducción de Vallejo por Maspero y del cual ya hemos hablado.

Entre los treinta envíos, recibimos quince respuestas, pues once poetas nos contestaron de modo extenso, con un adjunto. Nos referimos a los poetas siguientes:

- Marie Etienne, quien fue redactora en *Action poétique* 1978–98, colaboradora de Antoine Vitez, desde 1976 hasta 1988, Secretaria general y responsable de las lecturas de poesía en el “Théâtre des Quartiers d’Ivry” y en el “Théâtre national de Chaillot”, redactora en la *Quinzaine Littéraire* de 1985 a 2015 y luego en la publicación en línea *En attendant Nadeau*.
- Françoise Hàn, desaparecida el 1 de julio de 2020, durante muchos años colaboradora de la revista *Les Lettres Françaises*, de *Europe*, Miembro del Comité de redacción de *La Traductière*.
- Jean-Claude Pinson, poeta y crítico, quien publicó en particular *À Piatigorsk, sur la poésie*, en la Editorial Cécile Defaut, en 2008.
- Gérard Arseguel, nacido en 1938, al que se llevó la muerte el 29 de febrero de 2020, un poeta cuya marginalidad solo se igualaba con el asombro causado por la lectura de sus poemas, y al que dedicamos nuestro dossier. Nos contestó de la siguiente manera, el 7 de octubre de 2019:

Cómo agradecerle el haberme empujado hacia César Vallejo? Acabo de leer en la revista *Europe* algunos de sus poemas. Es como si nada hubiéramos escrito aún, y nos encaminá-

Comme vous le savez sans doute, j’ai accueilli en 2009 une nouvelle traduction de la *Poesie complete* de Vallejo dans la collection Poésie/Flammarion, d’ordinaire réservée aux auteurs de langue française. C’est dire l’estime et l’importance à mes yeux de cette œuvre. Quant à la traduction en général, elle est au centre de mon travail et de ma réflexion poétique, comme le démontrent mes diverses publications. J’espère avoir succinctement répondu à vos questions et vous prie d’accepter mes cordiales salutations.”

ramos (de modo tan tardío para mí), para descubrir por encima de su hombro lo que hubiera sido preciso escribir con mayor audacia y menos complacencia!⁷¹

- Jean-Paul Auxemery, quien nos dice que “il m’est arrivé d’écrire des poèmes directement inspirés de Vallejo”, poemas publicados en *FAILLES/traces* y primero por et Deguy en un número de *PO&SIE*).
- Christian Garcin, quien vive cerca de Marsellas, y viajó mucho.
- Michel Ménaché, quien vive en Lyon, y fue próximo al conocido poeta y traductor de poesía en español Jacques Ancet.
- Michèle Finck, poeta, traductora del alemán, de Trakl en particular, Catedrática de Literatura Comparada en la Universidad de Estrasburgo.
- Jacques Ancet, al que acabamos de referirnos, traductor en particular de la obra de José Ángel Valente, de Juan Gelman, de Alejandra Pizarnik, de Jorge Luis Borges
- Florence Trocmé, poeta y responsable del sitio de poesía *Poezibao*.
- Jean-Baptiste Para, poeta, traductor del italiano y del ruso, redactor jefe de la revista *Europe*.

Nos preguntamos entonces cómo leer las respuestas que recibimos: ¿qué reconocimiento de Vallejo nos dicen, qué vínculo nos dan a entender?

César Vallejo, la fuerza de una invisibilidad

Como se acaba de señalar, de los treinta poetas escogidos por su afinidad potencial con la poesía de César Vallejo, hubo quince silencios, que pudieron obedecer a diversas razones, entre las cuales, seguramente, el escaso impacto, la poca visibilidad de Vallejo en los medios poéticos franceses. No tenemos certidumbres en cuanto al porqué del desconocimiento o la falta de interés por la obra del peruano pero podemos encontrar algunos elementos de comprensión en las respuestas de los otros quince poetas que sí se manifestaron.

71 Gérard Arseguel: “Comment vous remercier de m’avoir poussé vers César Vallejo? Je viens de lire dans la revue *Europe* quelques-uns de ses poèmes. C’est comme si on n’avait rien écrit encore et qu’on allât vers lui (si tardivement pour moi) pour découvrir par-dessus son épaule ce qu’il aurait fallu écrire avec plus d’audace et moins de complaisance!”

Señalamos la publicación de un cuaderno dedicado a Gérard Arseguel (con una entrevista y poemas suyos) en la revista *Europe*, n°1093, mayo de 2020, que Danièle Robert y Christian Tarting llevaban meses preparando con él y del que el poeta se alegraba ya –antes de su brutal desaparición .

Lo que se evoca como freno a un posible acercamiento es el desconocimiento de la lengua original, lo que puede impedir una franca afinidad, es lo que destacan dos poetas, Jean Claude Pinson y Florence Trocmé.

Suelo leer de modo bastante regular poesía extranjera, en traducción: de lengua italiana, alemana, americana, portuguesa, china, en particular, según las publicaciones. También tuve la oportunidad de traducir (en colaboración con Julia Holter) poesía rusa contemporánea. Desgraciadamente, al no ser hispanohablante, leo muy poca poesía traducida del español (Jean-Claude Pinson)⁷².

Me resulta difícil contestar la encuesta, por carecer de conocimiento suficiente de Vallejo. O al revés, es al contrario tristemente emblemático de la pregunta que nos haces. Pues sí, leo muchísima poesía (y literatura) extranjera. No tanto de lengua española y portuguesa como inglesa, alemana (conozco los dos idiomas) e italiana (Florence Trocmé)⁷³.

La necesidad de una cercanía, de una intimidad con la obra y la palabra poética pasa primero por una familiaridad con el idioma. Los poetas que reconocen no haberse acercado a Vallejo, no haberlo leído, dicen sin embargo haber oído hablar de él, lo que significa que Vallejo no es un desconocido total, existe, pero más como una leyenda, un nombre, que como un poeta al que urge leer:

De Vallejo, casi no conozco sino el nombre y la leyenda (si es que conviene la palabra), desde finales de los sesenta. Pero nunca le leí de verdad, sino un par de poemas, en antología o en revista (J-C Pinson)⁷⁴.

Desgraciadamente, casi nada leí de César Vallejo –es raro, porque su nombre, en cambio, me parece muy conocido, casi familiar. Según me parece, leí algunos poemas de él en revista, o quizá en un libro colectivo, pero olvidé las circunstancias (quizá fue por Claude Esteban) (Christian Garcin)⁷⁵.

72 “Je lis, assez régulièrement, de la poésie étrangère, en traduction: de langues italienne, allemande, américaine, portugaise, chinoise, notamment, au gré des parutions. Il m’arrive aussi de traduire (en collaboration avec Julia Holter) de la poésie russe contemporaine. Malheureusement, non hispanophone, je lis très peu de poésie traduite de l’espagnol” (Jean-Claude Pinson).

73 “Il m’est difficile de répondre à l’enquête, faute de connaissance suffisante de Vallejo. Ou bien alors est-ce au contraire tristement emblématique de la question que tu poses. Car oui, je lis énormément de poésie (et de littérature) étrangère. Moins certes de langue espagnole et portugaise qu’anglaise, allemande (je connais ces deux langues) ou italienne” (Florence Trocmé).

74 “De Vallejo, je ne connais guère que le nom et la légende (si le mot convient?), depuis la fin des années soixante. Mais je ne l’ai jamais vraiment lu, sinon, un poème ici ou là, dans une anthologie ou une revue.” (J-C Pinson).

75 “Hélas je n’ai quasiment rien lu de Cesar Vallejo – c’est curieux, parce que son nom, lui, m’est très connu, presque familier. J’ai lu, me semble-t-il, quelques poèmes de lui en revue, ou

Michel Ménaché observa que, en Francia, a los poetas extranjeros, salvo algunos casos, se les lee mucho menos aunque sean célebres. Algo semejante afirma Marie Etienne:

No puedo decir que yo lea a muchos poetas hispanoamericanos, ni que conozca muy bien a Vallejo. Solo tuve la oportunidad, varias veces, de escribir sobre uno de ellos, como ocurrió con Rafael Alberti, cuando se reeditó *Marin à terre*, en Gallimard. Por lo demás, le había encontrado y hecho una entrevista, para un artículo en *La Quinzaine littéraire* (Marie Etienne)⁷⁶.

Se podría pensar que la relación que se tiene está más condicionada por las circunstancias que por una intencionalidad, una atracción por una poesía que se percibe como lejana y poco familiar, en todo caso que no forma parte del ámbito poético que debe conocerse, lo que lleva a generalizaciones y amalgamas entre América latina y España por ejemplo.

Independientemente de una eventual ausencia de atracción “natural” por parte de los poetas franceses hacia la poesía de Vallejo –y en general quizá de habla hispana–, del cuestionario se desprende la constatación de una recepción problemática y ello debido a diferentes razones: razones externas, contextuales, como la falta de intermediarios culturales para un reconocimiento literario y mediático de Vallejo más significativo en Europa (Garcin) o bien la fragilidad y pobreza de las relaciones culturales entre Francia y el Perú, al no ser este un país dominante como Brasil, Chile o Argentina (Garcin). La poca recepción de Vallejo en Francia también puede obedecer a un cambio de paradigma ideológico, la pérdida de aura de los ideales comunistas a lo largo de las últimas décadas del siglo XX (Garcin y Para).

Por otro lado, para explicar la escasa presencia de Vallejo en Francia, se evocan razones asociadas al poeta, a su marginalidad, poca sociabilidad y muerte prematura, lo que no permitió generar, manejar una red de relaciones sociales (valiosas en vida para hacerse conocer y publicar) (Ancet). Se evoca asimismo el hecho de que Vallejo nunca fue un hombre público (como si lo fueron Paz o Neruda o Borges), posición que hubiese facilitado la difusión de la obra (Michèle Finck).

peut-être dans un recueil collectif, mais j’ai oublié dans quelles circonstances (peut-être via Claude Esteban)” (Christian Garcin).

76 “Je ne peux pas dire que je lise beaucoup de poètes latino-américains, ni ne connaisse très bien Cesar Vallejo. Il m’est seulement arrivé, à quelques reprises, d’écrire sur l’un d’eux, à l’occasion d’une publication en France, comme ce fut le cas pour Rafaël Alberti, au moment de la réédition de *Marin à terre*, chez Gallimard. Je l’avais d’ailleurs rencontré et questionné à cette occasion pour un article dans *La Quinzaine littéraire*” (Marie Etienne).

Finalmente, se buscan explicaciones a la poca recepción o receptibilidad de Vallejo en las características de su poesía misma, vuelve el argumento de una palabra de difícil acceso (Garcin) y lo que es más interesante y paradójico es que la esencia misma, el valor más profundo de la palabra vallejana sería a la vez la barrera, el freno que impide el acceso a su poesía, como lo piensa Jacques Ancet, como poeta y traductor, al decir que el extraordinario trabajo de la lengua difícilmente pasa las fronteras, por ello Vallejo es una referencia ineludible en su propia lengua y prácticamente no se le conoce en francés.

En este contexto de recepción problemática cabe preguntarse cómo nuestros poetas llegaron a Vallejo, cómo se da el encuentro de los poetas franceses con Vallejo. Se puede constatar a partir de las respuestas, el papel fundamental que desempeña la revista *Europe*, y en particular, el reciente número que le dedica una amplio dossier. Françoise Hân lo evoca: “fiel lectora de *Europe* desde hace mucho tiempo, leí por supuesto el dossier que la revista le dedicó”, Michel Ménaché lo destaca como la posibilidad de un reencuentro con el poeta, le permite recordar que existe, volver a leerlo: “Este poeta cuenta para mí –a pesar de haberlo leído de vez en cuando con largas interrupciones”. El n° especial de *Europe* me permitió volver a descubrirlo y a valorarlo más”. Para otros, el dossier de *Europe* permite simple y llanamente descubrir a Vallejo, como le sucede a Gérard Arseguel:

Hace tan solo dos días leí por primera vez el poema de Vallejo “Piedra negra sobre una piedra blanca”, éste primero, no sé por qué, si es el tercero entre los sonetos dedicados a César en la revista *Europe* y quizá solo leí los dos primeros versos antes de detenerme, con los labios quemados. . .⁷⁷

Si bien a Vallejo lo conocen pocos, resulta sorprendente constatar que cuando se da el encuentro, este no es para nada anodino, es una poesía que definitivamente no deja indiferente, más que suscitar una adhesión o empatía, implica una experiencia de lectura que impacta y deja huella. Y cabe preguntarse, en qué y por qué es una palabra que marca a los poetas franceses que lo han leído. Como se ha podido ir viendo a lo largo de nuestro estudio, un estado de comunión con Vallejo lo suscita la estrecha relación entre humanidad y compromiso, el hecho de que su poesía logra plasmar verbalmente un combate y un ideal.

⁷⁷ “Voilà deux jours seulement que j’ai lu pour la première fois le poème de Vallejo ‘Pierre noire sur une pierre blanche’, celui-là le premier je ne sais pourquoi qui est le troisième des sonnets publiés dans la revue *Europe* consacrée à César et peut être même n’ai-je lu que les deux premiers vers m’arrêtant les lèvres brûlées” (Gérard Arseguel).

Amo al hombre sensible, obstinado y solidario a pesar de los sufrimientos, al antifascista humanista, al poeta comprometido contra todas las opresiones, sin dictados ideológicos, etc. Ese poeta cuenta para mí (Michel Ménaché)⁷⁸.

Creo que fue *España, aparta de mí este cáliz* el poemario que suscitó los lazos de profundo afecto que me unen a él. Se trata de un libro que en mi opinión es una cumbre de la poesía de todos los tiempos y del incesante combate por la justicia y la libertad cuyas brasas se transmiten de generación en generación. Puede hacerse un talismán de lo escrito por Vallejo el poeta, pero también de la orientación que le dio a su vida entre sus hermanos humanos (Jean-Baptiste Para)⁷⁹.

Las palabras empleadas por estos dos poetas dan cuenta de una relación afectiva poderosa con la poesía de Vallejo, insisten en que se trata de una obra por encima de lo ideológico, de lo epocal/contextual, que impacta por su capacidad de ser portadora de valor y a la vez captar una condición, como también lo observa Michèle Finck:

Para mí esta voz es única porque alía de una manera totalmente nueva la expresión del sufrimiento (del cuerpo y el alma: enfermedad, experiencia del hospital, exilio, hambre, angustia me interpelan vívidamente en esta obra) y de la tensión hacia el otro, incluso la compasión (sugerida por ejemplo por la expresión «hermanos hombres» o «hermanos humanos» en el poema mayor “Los nueve monstruos”). Esta doble experiencia del sufrimiento y la compasión es tanto más fuerte cuanto que cuestiona la escritura y la poesía mismas (Michèle Finck).

Si la poesía de Vallejo deja huella es porque lo experiencial humano (ser crisol de las experiencias humanas más profundas) se hace en y por la lengua, o sea que no puede sino afectar y modificar la poesía misma. Es este el elemento por el cual los poetas consideran la poesía de Vallejo excepcional y “única” como lo dice Michèle Finck, formando parte del linaje de los poetas que revitalizan la poesía moderna:

La manera en que la poesía de Vallejo puede entrar en resonancia con la poesía moderna europea que viene después de Baudelaire (por ejemplo Laforgue y Corbière) ; y al mismo tiempo la manera en que la voz de Vallejo se impone como totalmente única y capaz de

78 “J’aime l’homme sensible, obstiné et solidaire malgré les souffrances, l’antifasciste humaniste, le poète engagé contre toutes les oppressions, sans ornières idéologiques, etc. Ce poète compte pour moi.” (Michel Ménaché).

79 “Je crois que c’est *Espagne, écarte de moi ce calice* qui m’a à jamais attaché à lui par les liens de l’affection profonde. Ce livre est à mes yeux un sommet de la poésie de tous les temps et une cime aussi de l’incessant combat de justice et de liberté dont les braises sont transmises de génération en génération. On peut faire talisman de ce que Vallejo le poète a écrit, mais aussi de l’orientation qu’il a donnée à sa vie parmi ses frères humains” (Jean-Baptiste Para).

revitalizar la poesía moderna europea y lo que Rimbaud llamaba “la Europa de los antiguos parapetos”⁸⁰.

Su dosis de extrañeza, de oscuridad, que es inevitable en ese viaje profundo por la lengua y la vida no le impide sin embargo elevarse como una voz hermana, reconocible y eso es visible en la manera como los poetas franceses se apropian de ciertos poemas de Vallejo, en particular, el soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca”. Este, para muchos de los poetas interrogados es el poema revelador, el que produce “un gran estremecimiento” (Michèle Finck), es el que más cuenta, el más cargado de sentido (Françoise Hân), o aquel capaz de convocar otras voces de la gran familia poética “car sa frappe aussitôt rejoignait dans ma mémoire Rilke, ‘la solitude est pareille à ces pluies’ et Pavese ‘la mort viendra et elle aura tes yeux’”, como lo escribe Gérard Arseguel.

Los poetas de Vallejo (en el marco de nuestra encuesta)

¿Qué queremos decir aquí, quiénes son ellos? Proponemos un genitivo, porque Vallejo tiene a *sus* poetas, desde la fuerza inaudita de proyección de su palabra hacia los que las leen o la traducen, y hoy día siguen escribiendo desde ella. Y por cierto, existen algunos poetas franceses cuya obra dialoga con la lengua y el imaginario vallejianos.

Pensamos primero en Jacques Ancet, quien nos contestó con deslumbrante lucidez respecto a la soledad de Vallejo:

Vallejo [. . .] me parece víctima del extraordinario trabajo sobre la lengua que empezó con *Trilce*, prolongado por *Poemas humanos* y difícilmente cruza las fronteras. Como un Quevedo, como un Gómez de la Serna, como un Huidobro es más una referencia inexcusable para los poetas de su idioma que para lo del nuestro. Por eso, sin duda, a pesar de sus quince años de vida en París, su voz llega con dificultad hasta nosotros. Quizá también por su carácter áspero y sombrío, por cierta insociabilidad debida a condiciones de existencia dramáticas (duelos, encarcelamiento, exilio) y a una visión trágica de la evolución humana, que le impidieron tener lo que hoy llamamos una “red” y explican su muerte solitaria y sin mucho eco entre nosotros⁸¹.

80 “La façon dont la poésie de Vallejo peut entrer en résonance avec la poésie moderne européenne issue de Baudelaire (par exemple Laforgue et Corbière) ; et en même temps la façon par laquelle la voix de Vallejo s’impose comme tout à fait unique et capable de revitaliser la poésie moderne européenne et ce que Rimbaud appelait ‘l’Europe aux anciens parapets’” (Michèle Finck).

81 “Vallejo [. . .] me semble victime de l’extraordinaire travail sur la langue qu’il a engagé avec *Trilce*, prolongé avec *Poemas humanos* et qui passe difficilement les frontières. Comme un

Mucho antes de traducirle, fue lector de Vallejo, mediante los poetas españoles:

Sí, leí a César Vallejo. ¿Desde cuándo? No lo recuerdo muy bien. Quizá en la época (la década de los 60 y 70) en que me dedicaba a poetas de la generación española del 27, de la que cronológicamente está cercano –sobre todo de Aleixandre, y más aún de Cernuda–. Sin duda fue entonces cuando descubrí su importancia como “padre fundador” de la poesía hispanoamericana con Huidobro, Borges y Neruda– y Paz, una generación después⁸².

A nuestra pregunta sobre su percepción de Vallejo, a través de sus lecturas, Jacques Ancet contesta de esta manera:

Lo que de antemano conmueve, en César Vallejo, es la fuerza extraña, singular del lenguaje. Un lenguaje donde pasa la intensidad de un cuerpo sufriente, que es la de todos los cuerpos sufrientes. De ahí la fuerza de proximidad de esta poesía. El próximo, el ser cercano, el otro, el semejante, el hombre de carne y de sangre, irrumpe de una manera que (quizá salvo en Ritsos) tiene muy pocos equivalentes en la poesía moderna. Neruda, si se le compara, parece retórico, pomposo, forzado.

Es que frente a la historia con “su Hache grande” (Perec –NdT: Juego en francés entre “hache” y “hacha” que son la misma palabra) frente a la apisonadora de las ideologías, de los lenguajes estereotipados o llenos de certidumbres, Vallejo vive en su cuerpo, o sea en su lenguaje, lo que Unamuno llamada la “intra-historia” y Valente la “micro vida”. Cuanto no se ve y forma la trama de nuestra vida: el vivir diario de cosas pequeñas, de pequeñas alegrías, de pequeños (o esos grandes) sufrimientos, sobre todo, irremediablemente echado al basurero del porvenir.

(A continuación, Jacques Ancet recuerda el poema «Un hombre pasa con un pan al hombre», y así comenta:)

Frente a la Historia, pues, la vida minúscula, con sus símbolos, la cuchara, el zapato, los pantalones, el pan, la semana y sus días. . . Y frente a los discursos del saber, del orden, la violencia disruptiva de una escritura que, por su sintaxis, su morfología, su misma or-

Quevedo, comme un Gómez de la Serna, comme un Huidobro il est plus une référence incontournable pour les poètes de sa langue que pour ceux de la nôtre. C’est pourquoi, sans doute, malgré ses quinze ans vécus à Paris, sa voix arrive mal jusqu’à nous. Peut-être aussi à cause d’un caractère âpre et sombre, d’une certaine insociabilité due à des conditions d’existence dramatiques (deuils, emprisonnement, exil) et à une vision tragique de l’évolution humaine qui le privèrent, sans doute, de ce qu’on appelle aujourd’hui un ‘réseau’ et expliquent sa mort solitaire et sans grand écho parmi nous” (Jacques Ancet).

82 “Oui, j’ai lu César Vallejo. Depuis quand ? Je ne m’en souviens pas très bien. Peut-être à l’époque (les années 60 et 70) où je m’occupais des poètes de la génération espagnole de 1927, dont il est proche chronologiquement –essentiellement d’Aleixandre et surtout de Cernuda. C’est sans doute alors que j’ai découvert son importance comme ‘père fondateur’ de la poésie hispano-américaine avec Huidobro, Borges et Neruda– et Paz, une génération plus tard” (Jacques Ancet).

tografía, es su radical puesta en tela de juicio. Del cosmos y su orden, su lenguaje cerrado, Vallejo vuelve a hacer un caos. Y en aquel caos, hemos todos ahí, minúsculos, sufrientes, y volvemos a empezar⁸³.

Quizá en la misma conciencia de tal caos se arraiga la voz de Jacques Ancet. Si bien apenas tradujo poemas de Vallejo –pensamos en “Piedra negra . . .”– ¿lo habría escuchado así sin el profundo reconocimiento de su propia voz en la voz ajena, de repente oída mediante aquel espejo sonoro que le reflejan a uno?

Queda manifiesta una particular recepción del sufrimiento, una sensibilidad que asimismo se revela plenamente en la escritura de Michèle Finck, una alquimia de las lágrimas, como se comprueba a lo largo de sus poemarios, en particular los últimos, que surge de la experiencia de la pérdida, por la muerte –la del padre– o la locura –del amante–, *Connaissance par les larmes* (Arfuyen, 2017) o *Sur un piano de paille. Variation Goldberg avec cri* (Arfuyen, 2020). Así reconoce Michèle Finck la fuerza directamente creadora del “hondo sobrecogimiento” que despierta la lectura de Vallejo en ella:

Escribí algunos versos de un poema (todavía inédito) en los cuales Vallejo pasa fugaz, y es el que en París ve la otra cara de la realidad (la cara que mira hacia el sufrimiento). En este poema, asocié a Vallejo con el Malte Laurids Brigge de Rilke (que para mí es el alma gemela de Vallejo, pues él también ve en París la cara de la vida vuelta hacia el sufrimiento)⁸⁴

83 “Ce qui touche, d’entrée, chez César Vallejo, c’est la force étrange, singulière du langage. Un langage où passe toute l’intensité d’un corps souffrant qui est celle de tous les corps souffrants. D’où la force de proximité de cette poésie. Le proche, le prochain, l’autre, le semblable, l’homme de chair et de sang, fait une irruption qui (à part peut-être chez Ritsos) n’a que peu d’équivalents dans la poésie moderne. Neruda, en comparaison, paraît rhétorique, ampoulé, forcé.

C’est que, face à l’Histoire ‘avec sa grande Hache’ (Perec), face au rouleau compresseur des idéologies, des langues de bois ou des discours bardés de certitudes, Vallejo vit dans son corps, c’est-à-dire dans son langage, ce qu’Unamuno appelait l’ ‘intra-histoire’ et Valente la “micro vie”. Tout ce qu’on ne voit pas et qui est la trame de notre vie: ce quotidien de petites choses, de petites joies, de petites (ou ces grandes) souffrances, surtout, irrémédiablement jeté au dépotoir du devenir. (A continuación, Jacques Ancet recuerda el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”, y así comenta):

Face à l’Histoire, donc, la vie minuscule, avec ses symboles, la cuiller, le soulier, le pantalon, le pain, la semaine et ses jours . . . Et face aux discours du savoir, de l’ordre, la violence disruptive d’une écriture qui, par sa syntaxe, sa morphologie, son orthographe, même, en est la radicale mise en cause. Du cosmos et son ordre, son langage clos, Vallejo refait un chaos. Et dans ce chaos, nous sommes tous là, minuscules, souffrants, et nous recommençons” (Jacques Ancet).

84 “J’ai écrit quelques vers d’un poème (encore inédit) dans lesquels Vallejo passe fugitivement et est celui qui voit dans Paris l’autre face de la réalité (la face tournée vers la souffrance). Dans ce poème j’ai associé Vallejo au Malte Laurids Brigge de Rilke (qui est pour moi une âme sœur de Vallejo car lui aussi voit dans Paris la face de la vie tournée vers la souffrance” (Michèle Finck).

En Jean-Paul Auxeméry, tenemos también un poeta muy cercano a Vallejo, quien escribió poemas a raíz de su lectura. Cuando contactamos a Florence Trocmé, nos indicó su nombre, en el sitio web que anima, *Poezibao*, donde se encuentran una bio-bibliografía de Vallejo y notas sobre su creación, a partir de “Poesía nueva”. Jean Paul Auxeméry contestó a nuestras preguntas sobre la lectura del peruano, indicando que por su encuentro con la poesía americana, que le es familiar, llegó a Vallejo. Con él se ve hasta qué punto –como si la poesía de Vallejo pusiera de relieve de modo exarcebado los instrumentos de los que puede valerse la poesía– la lengua del poema es un encuentro, que se hace en un idioma donde se enajena el idioma:

Leí a Vallejo hace tiempo ya, y vuelvo a leerle de vez en cuando. . . Aparecieron en mis libros varios homenajes: en *Parafe* (1994), me interesó más que todo su modo de hacer en *Trilce* (y le pongo en el mismo nivel que Sappho, Hâfiz y Lucrecio); en *FAILLES/traces* (2017), me inspiro en *Poemas humanos*. Comparto la afición por Vallejo con mis amigos americanos Tarn (quien dedicó a C. V. un libreo entero: *A Nowhere For Vallejo*, Random House, 1971) y Eshleman (quien dio una versión de *The Complete Poetry/A Bilingual Edition* by César Vallejo (Author), Clayton Eshleman (Translator), Clayton Eshleman (Editor), Mario Vargas Llosa (Foreword), Efrain Kristal (Introduction), University of California Press, 2009). E Yves di Manno, mi editor en Flammarion, encontró en 2009 a una excelente traductora de Vallejo (quiero decir: alguien nada implicado en vanos asuntos literarios, quien trabajó con seriedad. . .)⁸⁵.

Así nos responde cuando queremos saber si hay algún poema, o poemario en particular que dejan huella en él:

Admiro la lengua de Vallejo. . . y cada vez que abro uno de sus libros, estoy en país amigo.

Pienso que dije lo esencial en el artículo que hice para POEZIBAO, del que usted me habló:

«Solo esto, –resistir, resistir–. Una elegancia superior, en toda la persona de Vallejo. . .

85 “J’ai lu Vallejo depuis longtemps, et y reviens de temps en temps . . . J’ai commis dans mes livres plusieurs hommages: dans *Parafe* (1994), je me suis surtout intéressé à sa façon de faire dans *Trilce* (et je le mets sur le même plan que Sappho, Hâfiz et Lucrece) ; dans *FAILLES/traces* (2017), je m’inspire des *Poèmes humains*. Je partage ce goût pour Vallejo avec mes amis américains Tarn (qui a consacré à C.V. un recueil entier: *A Nowhere For Vallejo*, Random House, 1971) et Eshleman (lequel a donné une version *The Complete Poetry/A Bilingual Edition* by César Vallejo (Author), Clayton Eshleman (Translator), Clayton Eshleman (Editor), Mario Vargas Llosa (Foreword), Efrain Kristal (Introduction), University of California Press, 2009). Et Yves di Manno, mon éditeur chez Flammarion, a trouvé en 2009 une excellente traductrice de Vallejo (je veux dire: quelqu’un qui n’est en rien impliqué dans de vaines affaires littéraires, et a travaillé avec sérieux . . .)” (Jean Paul Auxeméry).

Una distinción hecha de distancia en lo más cercano, de connivencia con lo que viene y sigue perteneciendo a lo más lejano, de adecuación con la piedra seca en que se alimenta toda ternura, discreción y chulería sin más orgullo que el que nada ignora de lo que se tiene que esperar de la vida.

Un ser cortés, con la muerte que sabe su hora, la desdicha que asombra, o el amor que desmorona las certidumbres, y doblega los cuerpos. . . Un hombre constantemente listo a afrontar⁸⁶.

Proponemos dos poemas que Jean-Paul Auxeméry, desde su filiación vallejana, nos envió con generosidad⁸⁷:

Je t'ai croisé l'autre jour dans le labyrinthe,
moi tardif échappé du passé revenu dans le noir.
La ville neuve était autour du dédale comme un bois,
pleine de rues trop rapides avec des canaux parallèles
menant vers des écluses — des passants flous,
des passants absents filaient vers l'ailleurs horizontal.

Je cherchais l'exotible — pièces où dormir,
chemins où ne pas se perdre, êtres plus
fréquentieux — j'ai trouvé seulement des peurs.

Des peurs des peurs des peurs.

De s'éveiller ne voulant plus dormir,
de sortir ne voulant plus rester,
de croiser des vivants,
ne voulant plus voulant.

86 Je suis admiratif de la langue de Vallejo . . . et chaque fois que je rouvre un de ses livres, je me trouve en pays ami.

Je pense avoir dit l'essentiel dans cet article que j'avais fait pour POEZIBAO, et que vous m'avez rappelé:

"Uniquement cela, – tenir, tenir. Une élégance supérieure, dans toute la personne de Vallejo . . .

Une distinction faite de distance au plus près, de connivence avec ce qui vient et reste du plus loin, d'adéquation avec la pierre sèche où se nourrit toute tendresse, de réserve et de crânerie sans autre orgueil que celui qui n'ignore rien de ce qu'il faut attendre de la vie.

Un être courtois, avec la mort qui sait son heure, le malheur qui étonne, ou l'amour qui renverse les certitudes, et fait plier les corps . . . Un homme prêt en permanence à affronter" (Jean Paul Auxeméry).

87 Poemas publicados con autorización del autor, se la agradecemos.

La lumière nous clouait, nous courions
sans pouvoir, nous somnambulions,
archiflasques,
béants.

Moi quelconque, seul lecteur, avec
l'obstination des murs à murer, celle
des livres à glotturer, des poèmes à mourir.
Ainsi comme ainsi nous gisons
dans notre litière de mots murmurés
et mourant, murs & livres & poèmes.

Notre langue s'échafaude, se clôt,
se commente le comment du quoi de quoique.

Avec au centre ce moi qui quelconque lit,
dénie, dénoue, dénude, désonge — & murs à gravir,
 & masse gravide
des mots qui — calcaire et salpêtre — glissent
 vers le fond de la cellule &
se lovent dans le coin sombre sous l'œil du judas
par où s'enfuit toute signification possible en foule.

(Auxeméry 1994: 71–72)

(traducción)

Me crucé contigo el otro día en el laberinto
yo tardío fugitivo del pasado de regreso en la oscuridad.
La ciudad nueva estaba alrededor del dédalo como un bosque,
llena de calles demasiado rápidas con canales paralelos
que llevaban hacia esclusas — paseantes borrosos,
paseantes ausentes que huían hacia el allá horizontal.

Buscaba lo exotible — cuartos donde dormir,
caminos para no perderse, seres más
frecuosos — solo hallé miedos

Miedos miedos miedos.

De despertar cuando no se quiere dormir más,
de salir cuando uno ya no quiere quedarse
de cruzarse con los vivos,
ya sin querer queriendo.

La luz nos dejaba clavados, corríamos
 sin poder, somnanbuléabamos
 archifláccidos,
 abiertos.

Yo cualquiera, único lector, con
 la obstinación de los muros por tapiar, la
 de los libros por laringear, de los poemas por morir.
 Así como así yertos estamos
 en nuestra litera de palabras murmuradas
 y muriendo, muros & libros & poemas.

Nuestra lengua se andamia, se cierra,
 se comenta el cómo del qué del aunque.

Y en el centro este yo cualquiera que lee
 desdece, desata, desnuda, desueña — & muros por escalar
 & masa grávida
 de palabras que — calcario y salitre — se deslizan
 hacia el fondo de la celda &
 se acurrucan en el rincón oscuro bajo la mirilla
 por donde se escapa toda significación en tropel.

En las respuestas que recibimos, también comprobamos que para algunos poetas, la voz de Vallejo abre un horizonte donde vienen a repercutir como ecos en un acantilado otros poetas, otras lenguas, como ya lo evocamos antes, es también lo que nos dice Jean-Baptiste Para, cuando recuerda a un amigo poeta italiano, quien quiso aprender el castellano para traducir a Vallejo:

Un amigo poeta italiano, Lucio Mariani, del que dos libros se tradujeron al francés, el uno en Gallimard, el otro en Cheyne, me habló varias veces de Vallejo con fervor. Mariani se inició al castellano para poder traducir a Vallejo y hace tiempo publicó una selección de sus poemas (*Il monarca d'ossa*, Giulio Ladolfi editore, 2014). En el interior de la portada, se presentaba al poeta de esta manera: “Vallejo, visionario feroz y constructor de hipérbolas acrobáticas, de imágenes e imaginarios sin explorar, de inversiones de lo real sin medida ni compromiso, censor inexorable de cualquier privilegio mundano o de apatía burguesa, no acepta la historia sino que la enfrenta, no padece el acontecimiento sino que se rebela. En su combate irrenunciable, se arma con una palabra sin confines, etc⁸⁸.”

88 “Un ami poète italien, Lucio Mariani, dont deux livres ont été traduits en français, l’un chez Gallimard, l’autre chez Cheyne, m’a plusieurs fois parlé de Vallejo avec ferveur. Mariani s’est initié à l’espagnol pour pouvoir traduire Vallejo et a publié naguère un choix de ses poèmes (*Il monarca d’ossa*, Giulio Ladolfi editore, 2014). Sur un rabat de couverture, le poète était

Ello nos hace pensar en el hermosísimo poema de Nello Risi –poeta que fue miembro del Partido comunista, como Alfonso Gatto o Franco Fortini, y colaboró también con ellos en la revista *Il Politecnico*, creada en 1945 en Milano por Elio Vittorini–, traducido por el poeta Claude Adelen en su homenaje a Vallejo al que ya nos referimos, en el n°198 de *Action poétique*, de diciembre de 2009:

Nello RISI, “Vallejo, un songe d’innocence”

Il y avait une manière d’être communiste loin de Moscou
c’était crier pureté confiance justice dans les lointaines
années trente – et qui avait pour nom Vallejo

Pour un métis de Santiago de Chuco pour un poète
de langue espagnole c’était un choix plus fort que la doctrine,
la juste protestation de qui ne mange pas à sa faim

Marxisme à part, parlons plutôt de colère
de l’innocence d’un homme profondément inactuel
qui connut l’oppression

Dernier né de onze enfants et descendant de femmes indiennes
la question sociale est affaire de sang de lien racial
depuis l’époque des conquistadores

Pays des cimes et des volcans exigeant des poumons sains
trois jours de cheval pour venir de la Sierra jusqu’au port
sur l’océan où l’on embarque le bétail

laissant derrière soi le mulet un vol de condor l’air léger
la vie patriarcale (origines jamais reniées)
d’un provincial en exil qui débarque à Paris

Journaliste pour subsister connaît la gêne les saisies les privations
les chambres sous-louées les couloirs d’hôpital: “*Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo, grave*”

La foi qui l’âme rêve de plus de justice
sociale – mais l’homme est seul ! un avorton un “*hombrezuelo
de cantidad pequeña*”

présenté en ces termes: «Vallejo, visionnaire féroce et constructeur d’hyperboles acrobatiques, d’images et d’imaginaires inexplorés, de renversements du réel sans mesure ni compromis, censeur inexorable de tout privilège mondain et de l’apathie bourgeoise, n’accepte pas l’histoire mais l’affronte, ne subit pas l’événement mais se rebelle. Dans son combat irrenonçable il s’arme d’une parole sans confins, etc. “

Il vit sa vie comme une mission, enseigne dans les cellules ouvrières
deux fois en URSS. En rapporte un livre. Le gouvernement Tardieu
l'expulse. . . comme subversif

Pérou, lumière intérieure foyer maternel. Moins lointaine
l'autre mère affligée l'appelle à son martyr
à sa douleur le fils

répond par l'action. Gravé au front nait un chant
de passion d'amour de mort, voix prophétique qui implore:
"Espagne écarte de moi ce calice"

—et renommée

posthume

(traducción)

Vallejo, un sueño de inocencia

Había una manera de ser comunista lejos de Moscú
era gritar pureza confianza justicia en los lejanos
años treinta – y que tenía como nombre Vallejo

Para un mestizo de Santiago de Chuco para un poeta
de lengua española era una elección más fuerte que la doctrina
la protesta justa de quien no tiene qué comer

Marxismo aparte, hablemos más bien de cólera
del inocente de un hombre profundamente inactual
que vivió la opresión

Último de una familia de once hijos y descendiente de mujeres indias
el tema social es asunto de sangre de lazo racial
desde la época de los conquistadores

País de cumbres y volcanes que exige pulmones sanos
tres días a caballo para ir de la Sierra hasta el puerto
marítimo en que se embarcan las reses

dejando atrás la mula un vuelo del cóndor el aire ligero
la vida patriarcal (orígenes nunca renegados)
de un provinciano en exilio que llega a París

Periodista para subsistir sufre penurias embargos privaciones
cuartos subalquilados pasillos de hospital: "Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo, grave"

La fe que lo anima sueña con más justicia
social – ¡ pero el hombre está solo ! un enano un “*hombrezuelo*
de cantidad pequeña”

Vive su vida como una misión, enseña en células obreras
dos veces en URSS. Regresa con un libro. El gobierno de Tardieu
lo expulsa. . . por subversivo

¡Perú, luz interior, hogar materno! Menos lejana
la otra madre afligida lo llama: a su martirio
a su dolor el hijo

responde con la acción. Grabado en el frente nace un canto
de pasión amor muerte, voz profética que implora:
“España, aparta de mí este cáliz”

– y fama

póstuma

Concluiremos con el texto de un poeta ruso que nos envió en su respuesta Jean-Baptiste Para. Es un poema que reescribe a Vallejo, como si fuera un eslabón en la cadena de una lengua única, cuyo gesto fundador torció el idioma español para poder inscribir en él el sufrimiento del cuerpo y del alma –una lengua que se escucha en lo hondo de su torsión, de la que surge una palabra nueva, donde el dolor, que gira sobre sí mismo, viene a dar fuerza a la vida, transformando el lugar del sufrimiento en horizonte abierto y deseable para siempre:

Por fin, quisiera mencionar un encuentro que su encuesta me recuerda. Hace unos años, traduje para la revista *Europe* a algunos poetas contemporáneos de Ucrania. En la breve selección, venían poemas de Natalka Bilotserkivets. Nacida en 1954, publicó su primer libro en 1976, cuando aún era estudiante en la Universidad de Kiev. Se la considera como una de las figuras destacadas de la poesía ucraniana de hoy. Uno de los poemas se titula “No moriremos en París”. Leído en la Casa de los Poetas de Kiev durante la perestroïka y los primeros pasos hacia la independencia del país, se hizo famoso en seguida entre las jóvenes generaciones. Y puesto que es una señal hacia Vallejo, se lo entrego aquí⁸⁹.

89 “Enfin, je voudrais faire état d’une rencontre que votre enquête me remet en mémoire. Il y a quelques années, j’avais traduit pour la revue *Europe* quelques poètes contemporains d’Ukraine. Il y avait dans cette brève sélection des poèmes de Natalka Bilotserkivets. Née en 1954, elle a publié son premier livre en 1976, lorsqu’elle était encore étudiante à l’Université de Kiev. Elle est considérée comme l’une des figures éminentes de la poésie ukrainienne d’aujourd’hui. L’un de ses poèmes s’intitule ‘Nous ne mourons pas à Paris’. Lu en public à la Maison des Poètes de Kiev au temps de la perestroïka et des premiers pas vers l’indépendance du pays, il devint célèbre du jour au lendemain parmi les jeunes générations. Puisqu’il fait signe vers César Vallejo, je vous le confie ici” (Jean-Baptiste Para).

Nous ne mourrons pas à Paris

*Je mourrai à Paris, un jour d'averse [. . .]
Peut-être un jeudi d'automne, comme aujourd'hui.
César Vallejo*

Tu oublies les lignes, les odeurs, les couleurs et les bruits
Ton souffle s'épuise, ton ouïe décline, les plaisirs simples s'en vont
Tu élèves vers ton âme ta face et tes mains
Mais ses hauteurs sont inaccessibles

Ce qui reste n'est que le dernier arrêt, la dernière gare
L'écume grise des adieux mousse et abonde
Elle nettoie déjà mes paumes nues
Sa douce et cruelle chaleur pénètre dans ma bouche
Si l'amour seul demeure – vaudrait-il mieux qu'il soit parti ?

Dans un lit de province j'ai pleuré jusqu'à l'épuisement
Un maigre lilas rose m'espionnait par la fenêtre
Le train accélérât, de mornes amants fixaient des yeux
La couchette poussiéreuse qui pantelait sous ton corps
Dehors le printemps passait, sa réserve de paix grandissait

J'en ai maintenant la certitude: nous ne mourrons pas à Paris
Mais dans un lit de province mouillé de sueur et de larmes
Personne ne nous servira un verre de cognac
Je sais qu'aucun baiser ne nous sauvera
Sous le pont Mirabeau les remous de l'eau grise ne s'effaceront pas

Nous avons versé trop de larmes amères, c'était offenser la nature
Nous avons aimé d'un cœur trop extrême, nos amants étaient humiliés
Nous avons écrit trop de poèmes en dédaignant les poètes
Ils ne nous permettront pas de mourir à Paris
Et l'onde désirable

 sous le pont Mirabeau
 sera ceinturée par d'épaisses barricades

(traducción)

No moriremos en París

*Me moriré en París con aguacero [. . .]
tal vez un jueves, como es hoy de otoño.
César VALLEJO*

Olvidas las líneas, los olores, los colores y los ruidos
 Te cuesta respirar, tu oído declina, los placeres simples se van
 Levantas el rostro y las manos hacia tu alma
 Pero sus alturas son inaccesibles

Lo único que queda es la última parada, la última estación
 La gris espuma de los adioses crece y se expande
 Limpia ya mis palmas desnudas
 Su calor suave y cruel penetra en mi boca
 Si solo permanece el amor –¿mejor no hubiese sido que se marchara?

En una cama de provincia lloré hasta agotarme
 Una escueta lila rosa me espiaba por la ventana
 El tren aceleraba, tristes amantes miraban fijamente
 La litera polvorienta que temblaba bajo tu cuerpo
 Mientras afuera pasaba la primavera y crecía su reserva de paz

Tengo ahora la certeza: no moriremos en París
 Sino en una cama de provincia empapada de sudor y lágrimas
 Nadie nos servirá una copa de coñac
 Sé que no habrá beso que nos salve
 Bajo el puente Mirabeau los remolinos de agua gris no desaparecerán

Derramamos demasiadas lágrimas amargas, ofendimos a la naturaleza
 Amamos con un corazón extremado, nuestros amantes se sintieron humillados
 Escribimos demasiados poemas desdeñando a los poetas
 No nos permitirán morir en París
 Y la onda deseable

Bajo el puente Mirabeau

Quedará cercada por espesas barricadas

Bibliografía

- Adelen, Claude (2009): “La chronique de poésie”. En: *Action poétique* 198, pp. 86–87.
- Auxéméry, Jean-Paul (1994): *Parafe*. París: Poésie/Flammarion.
- Barbarant, Olivier (2012): “Tu sentiras alors l’odeur de ma douleur”. En: *Europe* 996, pp. 328–332.
- Breyse-Chanet Laurence (2019): “La traduction de Vallejo en français et ses pionniers. Le César Vallejo de Claire Célia (PJO, 1963)”. En: Breyse-Chant, Laurence/Salazar, Ina/Béhar, Roland (eds.): *La Parole impossible. Regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, de Marina Tsvetaeva et de Paul Celan*. París: Editions Hermann, pp. 215–228.
- Bonnefoy, Yves (2007): *Ce qui alarma Paul Celan*. París: Galilée.
- Couffon, Claude (1989): “Jorge Amado”. En: *Europe* 724–725, pp. 82–83.

- Coyné, André (1957): “César Vallejo, poète de l’homme”. En: *Les Lettres Nouvelles* 53, pp. 355–363.
- Darmangeat, Pierre (1947): *Introduction à la poésie ibéro-américaine*. Paris: Le Livre du Jour.
- (1953): *Possible raison*. Paris: Seghers.
- (1954): *Le mouvement littéraire en Amérique hispanique après Rubén Darío*. Paris: Universidad de París/IHEAL.
- Dobzynsky, Charles (1964): “Poésie d’Amérique latine”. En: *Les Lettres Françaises*, 27 février–4 mars.
- (1984): “César Vallejo et l’invention de l’Amérique latine”. En: *Europe* 657–658, pp. 189–190.
- Esteban, Claude/Delay, Florence (1997): “Mémoire de Vallejo”. En: *Action Poétique* 148–149, pp. 82–95.
- Europe* 186 (1938), “César Vallejo, jugé par Mariategui et Bergamin”, Paris, juin, pp. 265–266
- Ferrari, Américo (1988): “Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”. En: *César Vallejo, Obra poética*, ed. de Américo Ferrari. Madrid: col. Archivos, pp. 539–554.
- Fressard, Jacques (1968): “Le poème-cri”. En: *La Quinzaine littéraire* 48, p. 8.
- (1984): “Vallejo, l’unique”. En: *La Quinzaine littéraire* 408, pp. 5–6.
- (2009): “Soixante-dix poètes modernes d’Amérique hispanique”. En: *La Quinzaine littéraire* 994, pp. 12–13.
- (2011): “Vallejo”. En: *La Quinzaine littéraire*, 1050, p. 15.
- Gamara, Pierre (1977): “Création Poésie-Prose 2 ». En: *Europe* 582, p. 231.
- (1995): “L’obstination de l’art”. En: *Europe* 791, pp. 178–181.
- (1974): “Le roman feuilleton”. En: *Europe* 542, pp. 230–232.
- Hàn, Françoise (2009): “Poète, révolutionnaire”. En: *Les Lettres françaises*, 9–16 juillet.
- Lançon, Philippe (2009): “VALLEJO, VALSE TRILCE”. En: *Libération*, 14 mai, <https://www.libération.fr/livres/2009/05/14/vallejo-verse-trilce_557870/> [última visita: 18/ 04/2021].
- Lévis Mano, Guy (1946): “César Vallejo”. En: *Lettres* 22, pp. 36–50.
- Musacchio, Daniele (1968): “Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine”. En: *Europe* 475–476, pp. 258–284.
- Réda-Euvremere, Nicole (2006). “Note”. En: Vallejo, César: *Poésie complète, 1919–1937*. Paris: Flammarion.
- Salazar Bondy, Sebastián (1957): “César Vallejo et les deux mondes”. En: *Les Lettres Nouvelles* 53, pp. 376–381.
- Salazar Ina (2019): “La traduction de Vallejo en français et ses pionniers: César Vallejo dans *Poètes d’aujourd’hui* (Seghers, 1965)”. En: Breysse-Chanet, Laurence/Salazar, Ina/Béhar, Roland (eds.): *La Parole impossible. Regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, de Marina Tsvetaeva et de Paul Celan*. Paris: Editions Hermann, pp. 229–246.
- Soler, L. (1984): “Ave quand même César Vallejo !”. En: *L’Âne* 15, pp. 18–19.
- Vallejo, César (2002): *Correspondencia completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, Georgette (1957): “Note sur la mort de César Vallejo”. En: *Les Lettres Nouvelles* 53, pp. 382–383.
- Verhesen, Fernand (1960): “Voix vivantes de la poésie hispano-américaine”. En: *Cahiers Du Sud* 356, pp. 3–19.
- Yurkievich, Saúl (1983): “Un sténographe de l’effervescence”. En: *Magazine Littéraire*, p. 116.

Stephanie Decante

“La extranjera”: mediación editorial, traducción y recepción de la obra de Gabriela Mistral en Francia (1945–2018)

Al final de un recorrido por las sucesivas mediaciones editoriales de la obra de Gabriela Mistral en Francia, “La extranjera”, poema de *Tala* (Mistral 1938: 128), cobra una resonancia peculiar. Sin duda son múltiples sus posibles lecturas, y muchos han percibido en él la expresión de un sentimiento de desarraigo existencial, un perpetuo exilio, emblemático de la vida y obra de la poeta chilena (Ambroggio 2011: 11–24). Sin embargo, tanto la dedicatoria a Francis de Miomandre (uno de los traductores al francés de la poeta) como el recurso a las comillas, poco común en la poesía de Gabriela Mistral, llaman la atención. Operan un desdoblamiento de la enunciación, como orientándola hacia un diálogo irónico-amargo con su propia recepción, e invitan a una lectura más atenta a su propia materialidad. Una lectura que interroga las operaciones mediante las cuales un texto o escrito se convierte –y se traduce– en libro y obra.

“Habla con dejo de sus mares bárbaros,
con no sé qué algas y no sé qué arenas;
reza oraciones a dios sin bulto ni peso,
envejecida como si muriera.

[. . .]

Y va a morir en medio de nosotros,
en una noche en la que más padezca,
con sólo su destino por almohada,
de una muerte callada y *extranjera*.”

(Mistral 1938: 128)

Puesto de realce por las cursivas y por su posición de cierre del poema, el adjetivo “extranjera” resuena potentemente con el verbo “padecer” en construcción intensiva. Concluye una serie de procedimientos que implican la interpretación de una oralidad genuinamente construida, su traducción, presentación y plasmación en un libro. Colocado bajo el signo de un malentendido mortífero que reduce al silencio la vitalidad de la palabra poética, el poema enfatiza una irreductible extranjería, percibida como “bárbara”, indefinible y borrosa, peyorativamente subrayada por los giros aproximativos (“no sé qué de . . .”). Plantea los desafíos y escollos a la hora de traducir un verbo poético caracterizado por su resistente fluidez: exotiza-

Stephanie Decante, Université Paris Nanterre

ción, extranjerización o banalización, asimilación a la lengua y cultura de recepción. Tal contraste y tensión entre el verbo “hablar” y el campo semántico de la muerte bien podría encerrar pues lo que está en juego en la conversión del verbo poético en libro impreso, más aún cuando actualiza su traducción a otro idioma. Encerraría, en otras palabras, las virtudes y escollos de toda mediación editorial en su dimensión internacional.

Este artículo propone un análisis de las primeras mediaciones editoriales de la obra de Gabriela Mistral en Francia. Se inspira en una definición de la mediación editorial en tanto que “proposición de lectura de una obra escrita o visual a través de un dispositivo conceptual y formal que condiciona su sentido e interpretación” (Ouvry-Vial 2007: 61). Analiza sus entresijos y características en fechas aledañas a la atribución del Premio Nobel mostrando que un clima editorial conflictivo, apresurado y hecho de contratiempos ha dado lugar a un conocimiento parcelario y superficial de la obra. Estudia sus efectos en la recepción crítica, considerando un horizonte de expectativas en el que la obra de Mistral –por el estado del campo literario francés, por la pregnancia de estereotipos de género y por variables de corte ideológico-diplomático– no ha encontrado un espacio para su pleno reconocimiento.

Desde que se otorgara a Gabriela Mistral el Premio Nobel de literatura en 1945, numerosas han sido las sucesivas traducciones al francés de su obra. A pesar de tal abundancia, la poeta chilena sigue ofreciendo en Francia un perfil borroso que descansa más en figuras estereotípicas desprendidas de su biografía que en un conocimiento cabal de las diversas facetas de su escritura. Este contraste entre proliferación de publicaciones y conocimiento poco riguroso de la obra, por cierto, no es propio de la recepción francesa. También se observa en Chile donde, a pesar de notables excepciones¹, una glosa de los versos mistralianos suele retroalimentarse con una cierta fascinación morbosa por los avatares de su biografía (Oyarzún 98: 21–37). En Francia, a esta lectura de corte melodramático se agrega otra, regida por la tensión entre afán de exotismo y afán de universalismo, en un periodo en que el conocimiento de la literatura latinoamericana está todavía en ciernes. A pesar del posterior desarrollo de un latinoamericanismo francés, a pesar del creciente reconocimiento internacional de la obra de Mistral, a pesar de múltiples reediciones, da la sensación de que algo sigue faltando para el conocimiento de esta obra. Incita a interrogar las características de las sucesivas mediaciones editoriales realizadas en torno a los

¹ Recientemente, entre 2019 y 2020, la Biblioteca Nacional de Chile ha reunido en siete tomos, fruto de un intenso trabajo colectivo y con copioso aparato crítico, las obras de Gabriela Mistral (Mistral 2019).

escritos de Mistral y a exponer cuatro nociones: contratiempos, destiempos, desencuentros y carencia de marcos interpretativos para evaluar el interés y la singularidad de su obra.

Tres han sido las secuencias de publicaciones de la obra de Gabriela Mistral en Francia. La primera, sin duda la más intensiva, ocurre en torno a los años 1946–1948, en fechas aledañas a la recepción del Premio Nobel: además de varias revistas, cuatro editores (Stock, Nagel, Gallimard y poco después Magraner) entran en competición para dar a conocer los poemas de Gabriela Mistral. Tal competición dará lugar a conflictos de derechos, zanjados –sin la autorización de la autora– por una repartición de poemas sacados aleatoriamente de diversos poemarios, dando lugar a una visión parcelaria, poco contextualizada y dispersa de su obra. La segunda secuencia corresponde a la década de 1960, después del fallecimiento de la autora en 1957: en 1963 dos editoriales (Seghers y Rombaldi-Presses du Compagnonage) emprenden unas reediciones más completas. Dotadas de un aparato crítico sustancioso, de lujosas ilustraciones (de Picasso y Marianne Clouzot) y de cuidadas composiciones, ofrecen un nicho más propicio para su justa valoración. La tercera secuencia, más tardía y puntual, ocurre respectivamente en 1989 (*La Différence*) y 2018 (*Caractères*). Sus títulos, *D’amour et de désolation* y *De désolation en tendresse*, se hacen eco y realizan una glosa temática en clave melodramática de la obra primeriza de Mistral. Revelan un regreso, cual ritornelo, a los dos primeros poemarios de la autora (*Desolación*, 1922, y *Ternura*, 1924) y a dos figuras tópicas –la amante despechada y la madre-maestra– que han perjudicado el conocimiento de la obra en toda su singularidad literaria y política.

Para analizar las mediaciones editoriales en torno a la obra de Gabriela Mistral dos fondos archivísticos han sido de particular utilidad. El primero lo constituye la donación, realizada en 2007 por Doris Atkinson, la sobrina y heredera de Doris Dana, albacea de la poeta chilena. El legado, confiado a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), está compuesto de manuscritos, correspondencia, primeras ediciones, objetos y fotografías de Gabriela Mistral, pero también de recortes de prensa, minuciosamente recolectados y pegados en enormes cuadernos. Tal práctica, retomada de las agencias de *pressclipping* en boga en los medios diplomáticos, revela el agudo y constante interés que la autora tuvo por la recepción crítica de su obra; también revela el alcance internacional de su difusión, así como notables variantes en su interpretación, según el país de recepción. Sumergirse en tal archivo (digitalizado y accesible en el sitio web de la

Biblioteca Nacional de Chile²) es una riquísima experiencia. Acumulación de chismes o datos claves para graficar una microhistoria, según cómo se mire, estos fondos permiten observar la elaboración intelectual y material de la obra, así como su recepción. Edificante trastienda de la mediación editorial mistraliana, su correspondencia revela una vasta red de contactos internacionales, un ánimo de entusiasmo, rencores, reservas o justificadas preocupaciones, un cierto conocimiento del estado del campo literario y lúcidas opiniones respecto de las tendencias de la recepción crítica.

Otra fuente para este estudio han sido los archivos editoriales franceses, esencialmente los de Gallimard (consultables en la misma sede parisina) y de Stock (conservados en el IMEC, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, institución creada en 1989 cuya sede se encuentra en l'Abbaye d'Ardenne, en Caen)³. En ambos casos, estos fondos proporcionan valiosas fuentes para estudiar “todos aquellos objetos oscuros y frágiles que son el libro, su historia y sus ante-textos. El hombre o la mujer que los ha escrito, que los ha imprimido, vendido, difundido, comprado –colaboradores silenciosos y desconocidos cuyo trabajo ha permitido que exista un texto, alguien para leerlo y reconocerle (o inventarle) un sentido” (Pierssens 2000: 145)⁴.

Contratiempos y destiempo

Emprendidas con el fin de darle más peso al expediente de Gabriela Mistral en la carrera al Nobel, en Francia, las primeras mediaciones editoriales se llevan a cabo de forma relativamente rápida, pero su realización se va aplazando y sufre contratiempos debidos a los percances de la guerra. De cierta manera, se concretizan a destiempo, tras la obtención del Nobel.

Orquestada por la escritora ecuatoriana Adelaida Velasco Galdós a partir de 1936, la campaña por la candidatura de Gabriela Mistral al Premio sueco ha ido

2 Archivo consultable en: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-search.html>>. Cada referencia a este archivo, será indicada entre paréntesis de la siguiente manera: (Fondo Mistral), seguido del nombre del autor del documento y la fecha.

3 Las respectivas referencias a estos archivos, que no están digitalizados, se indicarán entre paréntesis de la siguiente manera: (Fondo Gallimard/Stock), seguido del autor del documento y la fecha.

4 “Tous ces objets obscurs et fragiles que sont le livre avec son histoire et ses avant-textes. L'homme ou la femme qui les a écrits, celui ou celle qui a imprimé, vendu, diffusé, acheté – collaborateurs silencieux, inconnus, dont le travail a permis qu'il y ait enfin un texte et quelque'un pour le lire et lui reconnaître (ou lui inventer) un sens.” (Pierssens 2000: 145).

movilizando a intelectuales de distintos países. Un primer núcleo corresponde a una intensa red de relaciones personales que ya habían intercedido en la carrera literaria y diplomática de la chilena. Entre ellos se cuentan al chileno Virgilio Figueroa (autor de la biografía *La Divina Gabriela*, publicada en 1933), la argentina Victoria Ocampo (editora en 1938 de *Tala*, su tercer poemario), el uruguayo Constancio Cecilio Vigil, el mexicano José Vasconcelos (auspiciador de su carrera internacional de pedagoga y, posteriormente, de diplomática), el español radicado en Nueva York Pedro de Onís (editor en 1922 de *Desolación*, su primer poemario), los ecuatorianos Gonzalo Escudero y Gonzalo Zaldumbide, por solo citar a los más destacados. Este primer núcleo activo se irá expandiendo a lo largo de siete años. Corresponde agregar al presidente chileno Pedro Aguirre Cerda, a quien Gabriela Mistral dedicara en 1922 su primer poemario. Éste, además de haber facilitado su carrera diplomática, patrocinará el proyecto a partir de 1939, financiando además la traducción de los poemarios al inglés y al francés.

La irrupción de la guerra, la precariedad económica, las dificultades de difusión en los territorios ocupados, la penuria de papel, ponen trabas a la actividad editorial. Frente al conflicto, la Academia Sueca decide suspender a partir de 1940 la concesión de sus premios, que sólo se reanuda en 1944. Ello no impide la continua llegada a Estocolmo de peticiones provenientes de las más diversas instituciones y personalidades a favor de la candidatura de Gabriela Mistral. Tanto interés despertó la curiosidad del entonces secretario de la Academia Sueca, el académico Hjalmar Gullberg, quien tradujo al sueco muchas poesías de la candidata al Nobel, reunidas bajo el parco título *Dikter (Poemas)*, y publicadas en 1941 en la editorial Bonniers Littera Magasin.

El 15 de noviembre de 1945, se anuncia que la Academia Sueca decidió atribuir el Premio Nobel a la poeta chilena, convirtiéndola en la primera figura latinoamericana y en la quinta mujer galardonada por la prestigiosa institución. El 10 de diciembre Gabriela Mistral recibe el premio, y tiene una estadía breve en Francia donde la condecoran con la Legión de Honor. Sin embargo, por aquel entonces, el público sigue sin poder leerla en francés. Por cierto, circulan y vienen circulando textos de ella en varias revistas (ya en 1913 la revista *Elegancias* de Rubén Darío daba a conocer poemas de Mistral) con traducciones de Francis de Miomandre, Georges Pillement, Mathilde Pomès o Max Daireaux. Pero se sigue esperando un libro “de tomo y lomo”. Tal espera será compensada por una avalancha de publicaciones durante el año 1946. En un lapso de apenas cuatro meses se publican nada menos que tres libros de traducciones: en las ediciones Stock, en junio; en Nagel Editores en julio, y en Gallimard, en octubre. Dos años después, las ediciones Magraner darán a conocer una última antología. Sumergirse en los archivos editoriales de Stock y Gallimard permite

descubrir los entresijos de los conflictos y las negociaciones que han acompañado y permitido estas publicaciones.

Como se puede graficar a través del estudio de su densa correspondencia, los contactos intelectuales de Gabriela Mistral no se limitan a América latina. Ya en la década de 1920 traba relaciones con Romain Rolland, Jacques Maritain, Jacques Soustelle, Marcel Bataillon y Max Daireaux. Pero es sin duda a partir de su nombramiento en 1926, en tanto que delegada chilena en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, emanación de la Sociedad de las Naciones, cuando empieza a ampliar su círculo de relaciones. Ahí, gracias a Mariano Brull (poeta y ensayista, delegado cubano ante el IICI) conoce a Paul Valéry y, a través de él, a Mathilde Pomès. Esta última, al tanto del proyecto chileno, ofrece su intercesión para publicarla en Francia, poniendo en contacto a Maurice Delamain, director de las ediciones Stock, con Gabriel González Videla y Salvador Reyes, respectivamente embajador y cónsul de Chile en París. En una carta de junio del año 1940, Mathilde Pomès expone claramente la estrategia:

El conjunto de los países latinoamericanos incluyendo a Brasil a pesar de que cuenta con excelentes escritores, apoya para el Premio Nobel la candidatura de una poeta chilena de gran talento: Gabriela Mistral. Para la causa, y también para servir el interés de la escritora, amiga personal del presidente, manda hacer una traducción de sus obras, o por lo menos de parte de ellas. Encargó a Francis de Miomandre la traducción de la prosa, y a mí, la de la poesía. El volumen ha de tener, incluyendo el prefacio, muy probablemente de Paul Claudel, unas 300 páginas, dos tercios de poemas y un tercio de prosa. El gobierno chileno ha adjudicado una subvención de 20 000 francos y paga el prefacio, así como a los traductores. Supongo que Mme Mistral no pide derechos; tampoco los traductores, por lo menos para los 3 000 primeros ejemplares (Fondo Stock, Pomès 07-06-1940)⁵.

En este proto-contrato (no hay huella de contrato oficial en el archivo Stock; solamente referencias a “acuerdos orales”) Mathilde Pomès se erige en agente literaria⁶, o por lo menos en intermediaria entre el editor y la institución diplo-

5 “L’ensemble de tous les pays d’Amérique Latine y compris le Brésil qui compte pourtant de bons écrivains patronne pour le Prix Nobel la candidature d’une poétesse chilienne de grand talent: Gabriela Mistral. Le gouvernement chilien pour les besoins de la cause et aussi pour servir l’écrivain, amie personnelle du Président de la République, fait faire une traduction de ses œuvres ou du moins d’une partie de ses œuvres. Il a chargé de cette traduction Francis de Miomandre pour la prose et moi-même pour la poésie. Le volume doit comprendre, y compris la préface, très probablement de Claudel, environ 300 pages, deux tiers de poèmes et un tiers de prose. Le gouvernement chilien a accordé une subvention de 20 000 Francs et paie la préface et les traducteurs. Je suppose que Mme Mistral ne demande pas de droits, non plus que les traducteurs, en tous cas pour les 3000 premiers exemplaires” (Fondo Stock, Pomès 07-06-1940).

6 En realidad, la agente literaria de Gabriela Mistral es Odette Arnaud: se la menciona repetidas veces en la correspondencia, pero no hay huellas de su intervención.

mática chilena, mientras que Gabriela Mistral parece excluida de las negociaciones que deberían fijar sus derechos económicos y morales. Las principales decisiones respecto de la “intención del libro”: formato y composición material, selección de textos, elección de los traductores y del autor del prefacio quedan fuera de su control. También se desprende de esta carta la impronta de una intervención político-diplomática que deja rezagada a la misma autora, privándola considerablemente de un margen de maniobra para imponer sus decisiones⁷.

En este contexto, bien se puede entender la virulencia de las cartas que está irá intercambiando con Delamain a lo largo del mes de enero de 1946, cuando se retoma el proyecto editorial que había quedado suspendido por muchos años. También se puede entender considerando el surgimiento de otra propuesta editorial, por parte de Gallimard.

A partir del 8 de enero, se intensifican los intercambios epistolares entre Gabriela Mistral, Gaston Gallimard y Roger Caillois. Este último, de vuelta de su exilio en Argentina donde dirigió la revista *Lettres françaises* (y posteriormente una colección editorial albergada y en parte financiada por Sur, la editorial de Victoria Ocampo), dispone de una experiencia editorial (aunque solo pocos años más tarde se dará a conocer como director de la prestigiosa colección *La Croix du Sud*) y de una incipiente red de contactos en América latina, entre los cuales se cuenta a Victoria Ocampo, íntima amiga de ambos intelectuales (Louis 2013:71–81). Su ambivalente ensayo *Les impostures de la poésie* (1944), su concepción culturalista de la lengua literaria, su tendencia a difundir unilateralmente la literatura francesa en América latina, no son del mejor augurio. Sin embargo, Mistral defenderá férreamente este proyecto en detrimento del proyecto inicial.

El 26 de enero de 1946, Gabriela Mistral manda una carta a Delamain en la que niega haber firmado un contrato (éste comentará que “su memoria y buena fe suelen sufrir eclipses” (Fondo Stock, Delamain 02–02–1946)), declara que las pocas traducciones que ha podido leer de Mathilde Pomès son “inaceptables, aproximativas y llenas de palabras ajenas al texto original”, exige un peritaje de Max Daireaux y sugiere a Marcel Bataillon o Roger Caillois como nuevos traductores. También cuestiona la decisión de publicar el prefacio de Paul Valéry y propone una indemnización económica por la suspensión de la publicación (Fondo Stock, Mistral 28–01–1946). Paralelamente, Francis de Miomandre

7 Más aún, en una carta a Victoria Kent, Mistral refiere a la intervención del ex embajador en Francia y entonces presidente de Chile, Gabriel González Videla. “Gabriel González Videla nos cuenta en sus memorias el fraude de esta edición, declarando que cuando él era Embajador de Chile en la Francia ocupada, negoció con la editorial Stock sin conseguir el permiso de la autora (*Memoria I*, p. 340–44). Ya que González Videla ascendió a la presidencia de Chile en 1946, ¿a quién podría Mistral apelar?” (Horan et al. 2019: 424)

publica una nota asesina en *Le Figaro*, en la que oficializa esta posición, cuestionando tanto el prefacio de Paul Valéry como, “en un gesto de confraternidad poco galante” (Fondo Stock, Delamain 18-02-1946), la calidad de las traducciones de Mathilde Pomès (de Miomandre 1946: 3)⁸.

Más allá de estas rencillas poco decorosas entre traductores, se nota en Mistral la preocupación por acercarse a una red de intelectuales más cercanos a Caillois y, sobre todo más conocedores de la literatura, la lengua y la cultura hispanoamericana. Una generación más joven, también, y probablemente más afín a la forma en que quiere instalar su obra en Francia. En efecto, el proyecto editorial de Stock, a pesar del connotado prestigio de la colección “La Cosmopolite”, a pesar del renombre del autor del prefacio, inscribe a la poeta en una constelación intelectual, si no abiertamente católica y conservadora –un primer prefacio de Paul Claudel había sido descartado, probablemente por sus declaradas posiciones pro-franquistas (Traverso 2016: 210)– sí marcada por cierto espiritualismo, una concepción filosófico especulativa de la literatura “pura”, una estética cercana al simbolismo y un conocimiento bastante aproximativo de lo latinoamericano. Si Valéry es gran lector y admirador de Unamuno, Mathilde Pomès –poeta, traductora e hispanista renombrada, amiga íntima de Paul Valéry, Valéry Larbaud y Henri de Montherlant– se ha dado a conocer por sus traducciones de la Generación del 27 y, a pesar de una estadía en América latina en 1920 gracias a la beca Albert Khan, tiende a leer los textos hispanoamericanos a través del prisma español (Patout 1977: 307–309).

A estos dos proyectos editoriales, se agrega otro, a partir de marzo de 1946. Louis Nagel pretende haber obtenido de Gabriela Mistral los derechos exclusivos para una antología que está en prensa. El editor franco-suizo, que posteriormente albergará la prestigiosa colección “Obras representativas de la Unesco”, también ha sido el editor de Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Su cercanía con la revista *Les Temps Modernes*, su copiosa red en el mundo de los poetas franceses –la publicación de la antología ha de ser el fruto de una traducción colectiva de Jacques Audibert, Gabriel Audisio, Ventura Gassol, François Guillot De Rode y René Tavernier– constituyen un nuevo

8 “Mme Gabriela Mistral ha hecho saber, ya en 1941, que el prefacio que le pidieron a Paul Valéry en su nombre no le parecía satisfactorio, a pesar del respeto que tuviera por nuestro gran poeta. También le ruega que haga saber que no puede aceptar la traducción a la que se refiere en su nota porque no la considera lo suficiente exacta”. “Mme Gabriela Mistral a fait connaître dès 1941 que la préface que l’on avait demandée pour elle à Paul Valéry ne lui convenait pas, quelque que fût d’ailleurs le respect et la reconnaissance qu’elle professait à notre grand poète. Elle vous prie également de faire savoir qu’elle ne peut accepter la traduction dont il est parlé dans cet écho parce qu’elle ne la juge pas suffisamment exacte” (de Miomandre 1946: 3).

aliciente y le abren a Gabriela Mistral la perspectiva de inscribirse en una constelación intelectual a la vez más progresista y más afín a la poesía. La intervención de Nagel entre marzo y junio de 1946 será de la más conflictiva: exige que el volumen de Stock se retire de la venta y pide una contrapartida económica, amenazando con un juicio.

Entre enero y fines de junio de 1946, los intercambios epistolares entre Gallimard, Delamain y Nagel revelan una serie de tensiones en torno a los derechos más o menos legalmente concedidos por la poeta y dan cuenta de la aguda competencia que eso genera. Se habla púdicamente de “intriga”, de “embroglio”, de “oscura historia”, de “asunto poco decoroso”, evocando incluso, tras la nota de Francis de Miomandre en *Le Figaro*, la perspectiva de un “escándalo jurídico y literario” (Fondo Stock, Delamain 26–02–46).

Rápidamente los editores van a “repartirse” los poemarios entonces disponibles de Gabriela Mistral. Delamain reconoce que los derechos de *Tala* (1938) van a Gallimard, reivindica la posesión de los de *Desolación* (1922), deja una zona de sombra respecto de *Temura* (1924) y propone “arreglar las cosas caballerosamente”. El arreglo consiste en repartirse los poemas de distintos poemarios mistralianos, en función del proyecto de cada uno y “no hacer caso de las repeticiones” (Fondo Stock, Delamain 27–04–1946). Los tres poemarios quedan así despedazados –descuartizados podría decirse incluso– aunque cada uno haya sido el resultado de un cuidadoso proceso de selección, parte integrante de la actividad poética; aunque, además, cada uno corresponda a distintas etapas estéticas de la poesía mistraliana: desde la más intimista y metafísica hasta la más latinoamericanista y comprometida. De esta manera, el gesto editorial se sustituye al gesto autorial y, si bien cada edición responde a un perfil específico, las características precisas de la obra original, así como su justa contextualización, quedan borroneadas⁹. Si Stock reúne algunos poemas de *Desolación*, *Tala*, y varios textos en prosa, Gallimard se concentra en *Tala*, *Temura* y varios textos inéditos, mientras que Nagel propone adaptaciones de ciertos poemas a partir del corpus de *Desolación*. Asimismo, y por estas razones, los títulos de las antologías son muy generales, banalizando o desfigurando incluso su especificidad original: *Poèmes choisis* (Stock), *Poèmes* (Gallimard), *Désolation* (Nagel).

Respecto de la posible intervención de Mistral en esta selección de textos, las cartas revelan versiones confusas y contradictorias. Mathilde Pomès menciona repetidas veces que la autora escogió los poemas de *Desolación* a partir de un manuscrito que estaba reelaborando, tras dos publicaciones en cuya composición había

⁹ Si bien la antología de Gallimard precisa el origen de los poemas mediante el título de las secciones, Stock lo hace de manera mucho más discreta en una breve nota poco visible.

quedado marginada: la primera a cargo de Pedro de Onís, quien armó literalmente el libro en 1922 (en una edición del Instituto de las Españas, en Nueva York), la segunda en la editorial chilena un año después. No es primera vez, entonces, que Gabriela Mistral sufre contratiempos en su voluntad de intervenir en la composición de sus libros (Horan et al. 2019: 430). En el caso francés, el argumento es de índole económico-editorial. Delamain lamenta: “la selección de Stock ha sido realizada por Mme Mistral en persona; no la ha pensado un espíritu francés y por tanto el resultado no es óptimo” (Fondo Stock; Delamain 26–02–1946)¹⁰.

Desposeída en buena parte de autoridad en las decisiones editoriales, Mistral también se encuentra debilitada ante prácticas de traducción que van de la adaptación bastante libre (los poetas que participan en la publicación en Nagel rechazan el término “traducción” a favor del de “adaptación”, término que figura en la portada del libro), a la reivindicación de lo literal (las numerosas precauciones de Caillois, en su “postfacio del traductor” van, como se verá, en este sentido) pasando por la traducción rigurosa, aunque no literal, de la poeta e hispanista Mathilde Pomès.

De hecho, es lo que la traductora no dejará de reiterar, lamentando la desconfianza de la poeta, incluso años después en el prefacio que redactó para la reedición, en Seghers, de las obras de Gabriela Mistral (Pomès in Mistral 1963: 37). En una carta de 1940 declara:

Mi traducción está casi terminada. Mme Mistral tiene fuerza, savia, un tono de alta moralidad. Siente con fuerza la inquietud religiosa, incluso cuando su actitud es blasfematoria, y comulga con las cosas primitivas: el pan, el agua, la sal, etc. Sus poemas para niños son encantadores. A la traducción le habría venido bien que me dejara alguna libertad, pero ha exigido, o casi, la traducción palabra por palabra (Fondo Stock, Pomès 07–06–1940)¹¹.

Más allá del clima de tensiones que sin duda justifica tanta insistencia, este documento es una valiosa huella de la primera recepción de Gabriela Mistral; primera recepción que tiene una fuerte incidencia en la traducción. En este caso, el énfasis en los rasgos espirituales de la obra mistraliana, si son en parte justificados, revela una mirada a la vez religiosa y universalista de la obra, en detrimento de la consideración de su fuerte anclaje en la cultura latinoamericana. Hace eco –o más bien anticipa– además el contenido del prefacio de Paul Valéry.

10 “Le choix de Stock a été fait par Mme Mistral elle-même et par conséquent pas par un esprit français; il n’est donc nullement le meilleur qui fût possible” (Fondo Stock 26–02–1946).

11 “Ma traduction des poèmes est à peu près achevée. Mme Mistral a de la force, de la sève, une haute tenue morale. Elle sent avec force l’inquiétude religieuse, même lorsque son attitude est blasphématoire et communitaire avec les choses primitives: le pain, l’eau, le sel, etc. Ses poèmes pour enfants sont charmants. La traduction aurait gagné à ce qu’elle me laissât quelque liberté, mais elle a exigé, ou à peu près, le mot à mot” (Fondo Stock, Pomès 07–06–1940)

En cada una de las tres publicaciones del año 1946, la mediación editorial implica una determinada percepción de la obra mistraliana. Esta primera lectura hecha pública se plasma no solo en la composición –el reformato– del libro, la selección de textos, las decisiones de los traductores, sino también en los títulos, los apartados y el prefacio. En este sentido, la mediación editorial constituye “una poderosa máquina de leer y traducir; una fábrica del valor literario y de las identidades culturales destinadas al público”, y procede de un “marco interpretativo a veces marcado por espacios fantasmáticos” (Guerrero 2017: 93).

Según Hans Robert Jauss el horizonte de expectativas resulta de tres factores principales: “la experiencia previa que el público tiene del género en el que se inscribe la obra, la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento la obra presupone, y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, mundo imaginario y realidad cotidiana” (Jauss 1978: 54). Ante un horizonte de expectativas con poco conocimiento de los referentes temáticos y estéticos de su obra, los prefacios de las tres ediciones son reveladores de las reconfiguraciones de aquellos “espacios fantasmáticos” a los que se refiere Gustavo Guerrero.

En su prefacio, Paul Valéry, tras declararse “el menos calificado para presentar una obra tan ajena a la tradición europea”, asume una visión heredera de un panlatinismo universal. Se centra en la obra mistraliana primeriza y analiza una serie de poemas de *Desolación* (1922) donde percibe una “mística fisiológica”, “una atención a la materia y sustancia de las cosas simples”, afín a su concepción espiritualista de la literatura pura. En cambio, poco menciona los poemas de *Tala* (1938), de impronta más abiertamente latinoamericanista, aunque cierra su presentación especulando sobre la necesidad, en aquellos tiempos aciagos de posguerra, de “volver la mirada hacia América Latina, a la vez conservatorio y laboratorio de nuestras riquezas espirituales” (Valéry in Mistral 1956: 7), anticipando así los argumentos desarrollados en el discurso de entrega del Premio Nobel.

El postfacio de Caillois, en cambio, más que dedicarse a delinear los rasgos temáticos y estéticos de la obra mistraliana, se centra en las dificultades para traducir la autenticidad de una lengua que percibe ora como “arcaica y llena de palabras indígenas”, ora como coloquial, justificando opciones abocadas a transmitir al lector no tanto una “palabra metafísica de alcance universal” sino “la extrañeza de la cultura genuina de Chile y la riqueza de sus paisajes” (Caillois in Mistral 1946: 131–134). Asume pues una interpretación diametralmente opuesta a las de Paul Valéry y Mathilde Pomès. En efecto, su traducción privilegia el sentido más que la forma, tomando la iniciativa de muchas modificaciones de ritmo y puntuación. Según él, existe una cierta dificultad para discriminar lo que pertenece al poeta y lo que pertenece a la lengua (Caillois in Mistral 1946: 133) y para percibir cuándo la lengua se hace creativa, poética. Privilegia una lectura filológica –la traducción de la fauna y flora; la voluntad de dar cuenta con exactitud de una idiosin-

crasia, evitando sin embargo el exotismo— en detrimento de una atención a la literariedad de los versos. En suma, ve en lengua poética una variable poco crucial de la identidad latinoamericana: la literatura es para él la expresión de una cultura, que no pasa tanto por la lengua, sino por la “experiencia” de la naturaleza.

Finalmente, el prefacio publicado en Nagel, aunque muy breve, enfatiza “una sensibilidad intensa”, “un tono a la vez exquisito y trivialmente cotidiano”, confesando una fascinación, pero también un desconcierto, ante tan paradójico “aliento inspirado” que no puede sino exigir una adaptación poética; no una traducción (Audibert et al. in Mistral 1946: 1). En realidad, este prefacio, más que proceder de una lectura detallada, retoma en buena medida los principales tópicos del discurso de entrega del Premio Nobel. Así, si las presentaciones de Paul Valéry y Roger Caillois sortean los escollos de una lectura biográfica de la obra, ésta, a pesar de ser el producto de un grupo de poetas, retoma los estereotipos de la “pequeña institutriz de provincia hecha poeta universal” (Mistral 1946: 1).

Dos años más tarde, aparecerá una cuarta y última publicación, fruto de este primer ciclo de mediaciones editoriales en torno a la obra de Gabriela Mistral. La persona que impulsa esta iniciativa es la española Francesca Prat i Barri. Radicada en París, Prat i Barri es producto del masivo exilio de republicanos a raíz de la guerra civil de España. Mujer comprometida, ha trabado amistad con Mistral durante la estadía de la poeta en Madrid. Es autora de una tesis de literatura, de varios artículos y traducciones, en tanto que su marido dirige una “pequeña revista” (Fondo Mistral, Prat i Barri 17-02-1947). Sensible a la literatura hispanoamericana, también lo es a la causa de las mujeres y a la causa republicana. El perfil de esta publicación tardía en las ediciones Magraner muestra cierta maduración, visible en el gesto editorial, de la reflexión en torno a la obra de Mistral. Ello por tres razones: en primer lugar, pone en evidencia la selección de unos textos que responden a un estilo propio de la autora; un estilo de “prosa poética política”: los “recados”. En segundo lugar, selecciona una gran cantidad de poemas de una serie titulada “Nocturno” que pertenece a un ciclo en el que la poeta revisita los códigos modernistas. Finalmente, ofrece un prefacio muy documentado en el que destacan tres rasgos: la puesta a distancia de los tópicos relacionados con el amor de juventud, la maternidad frustrada y su sublimación en un sacerdocio pedagógico; la voluntad de situar a la poeta en función de escuelas literarias latinoamericanas, poniendo de realce la forma en que Mistral “dialoga” y “negocia” a la vez con el modernismo, el romanticismo y las vanguardias; la insistencia en la calidad y el interés tanto temático-político como literario de los “recados”, señal de la dimensión política de esta obra ya que dialoga con otra escuela literaria que también es una forma de pensamiento: el criollismo, en particular en su variante de indigenismo (Prat i Barri in Mistral 1948: VII-VIII).

En aquel año 1946, varios poemas de Mistral también saldrán publicados en *La Revue française*, en *NRF*, y en *Poésie 46* (nº29) revista dirigida por el poeta resistente Pierre Seghers. Será este mismo editor quien publicará en 1963 una monografía sobre Mistral¹². En 1963 también, y paralelamente, las ediciones Rombaldi, en asociación con Presses du Compagnonage publicarán una lujosa edición dotada de un aparato crítico que proporciona detalles sobre los entresijos de la entrega del Premio Nobel, y una evaluación de la obra por parte del traductor sueco Hjalmar Gullberg y de Jorge Edwards, escritor chileno. En esta oportunidad se completará la figura de la poeta pedagoga con aquélla de la diplomática pacifista, así como también se ofrecerá un marco interpretativo más elaborado que incluirá su escritura en una serie de referencias literarias y políticas latinoamericanas.

Desencuentros y carencia de marcos interpretativos

Un año antes de que el proyecto editorial de Magraner viera la luz, el balance de Gabriela Mistral ante las primeras mediaciones editoriales en torno a su obra es, por decir lo menos, crítico-amargo. En una carta a Victoria Kent de febrero del año 1947, lamenta:

La edición de Stock resultó muy mala; la de Nagel, pésima; la de Gallimard es la mejor, pero aun así está llena de disparates. Olvidaba: la edición de Stock es fraudulenta y no puedo perseguirla porque trató el asunto verbalmente con ella nada menos que el actual presidente de Chile, ex embajador en Francia. A Nagel le he negado sus nuevos pedidos. A Gallimard le renovaré la autorización si aumenta el material (Horan et al. 2019: 424).

Además de revelar, en el caso de Stock, el predominio de un interés político-diplomático que supera sus derechos de autor, Gabriela Mistral constata una serie de desencuentros, como si, en estas múltiples mediaciones editoriales, no hubiese encontrado su lugar. En los albores de la mediación editorial de la literatura hispanoamericana en Francia, las tensiones del año 1946 en torno a la edición, selección, traducción y presentación de la poesía mistraliana revelan una serie de desencuentros. Éstos hacen patente el delicado punto de equilibrio entre literalidad y sobreinterpretación; asimilación eurocéntrica y exotización. Hace patentes, en otras palabras, los escollos debidos a las carencias de un marco in-

¹² Durante el año 1957 hay huellas, en el archivo Gallimard, de un intento de “editar las obras completas para evitar la dispersión” (Fondo Gallimard, Caillois 14–01–1957), comentario revelador de la plena conciencia de esta necesidad.

terpretativo. Conviene pues indagar en las características y razones de estos desencuentros, considerando la especificidad de la recepción francesa.

La académica chilena Kemy Oyarzún invita a “trabajar las lecturas críticas como capas geológicas de discurso que no solo interesan para aproximarse a los textos mistralianos y aprehender sus polifonías, sino sobre todo para hacernos cargo de nuestra propia historia cultural” (Oyarzún 1998: 26–27). En su estudio sobre la recepción crítica de la obra mistraliana en Chile diagnostica la “genealogía de un ícono” que descansa en “una lectura melodramática que tiende a exacerbar las tragedias personales para glosar la obra y valorarla en tanto que testimonio individual, no como reflexión metafísica, existencialista o de corte universal” (Oyarzún 1998: 26). “Queer mother for the Nation” (Licia Fioll Matta), “mujer sin rostro” (Lila Zemborain), “figura polifacética” (Bernardo Subercasseaux), “ícono” (Kemy Oyarzún), muchos críticos chilenos han analizado los avatares de las distintas reappropriaciones culturales de esta obra, basada, según ellos, en una lectura de corte biográfico y en una ideología patriarcal católica marcada por el marianismo. Una lectura poco propensa a discriminar entre enunciado y enunciación y a percibir en la obra mistraliana la asunción de una posición subordinada como estrategia para “resemantizar el discurso hegemónico y reinterpretar el signo “mujer” en disputa” (Zemborain 2002: 10).

Aunque presente en la recepción francesa, esta lectura marcada por estereotipos de género se ve complejizada por otros, relacionados con una tendencia a la asimilación cultural, la resistencia a percibir la dimensión latinoamericana y política de la obra. Se verifica pues aquello que ha dictaminado Gustavo Guerrero tras el estudio de otros casos de mediación editorial en Francia:

Hay una dinámica propia que hace de la internacionalización no solo una cámara de reconfiguración de identidades sino también un espacio *fantasmático* específico sobre el que se proyectan las carencias, los miedos, las fantasías y los deseos de escritores y lectores de mundos muy diversos. O para decirlo de otro modo: se trata de un territorio denso y tensionado donde las relaciones interculturales se impregnan a menudo de muchos sobreentendidos y malentendidos que ponen de manifiesto a la vez las posibilidades y los límites de la traducción en el sentido más lato del término (Guerrero 2017: 93).

Para definir las características de esta “cámara de reconfiguración de identidades” en el caso de Gabriela Mistral, cabe considerar, en primer lugar, que las redes que regulan la circulación de textos se encuentran en un estado de precariedad. Las postrimerías de la segunda guerra mundial corresponden a una etapa clave de la reestructuración del campo editorial francés. En 1946 el panorama es a la vez un relativo descampado y un campo de batalla entre editores emergentes que salen de la clandestinidad (Pierre Seghers, Minuit) y el resto de la profesión mayoritariamente colaboracionista, aunque en distintos grados como lo ha demostrado Jean-Yves Mollier a partir de los archivos del Comité Nacional de

los Escritores, creado en 1941 (Mollier 2015: 41–50). Todavía está en ciernes, también, la elaboración de dos grandes proyectos de literatura mundial: uno en torno al área comunista, con Louis Aragon y Pierre Seghers a la cabeza; el otro de corte gaullista, plasmado en gran parte en la colección de “Grandes obras representativas” de la UNESCO y en la labor de Roger Caillois quien, en Gallimard, gracias a la colección *La Croix du Sud*, dará a conocer a más de cuarenta escritores latinoamericanos, entre los cuales figuran los principales escritores del Boom. En 1946, la circulación de la literatura hispanoamericana en Francia, incipiente y poco estructurada, no permite situar cabalmente a Gabriela Mistral y la deja aislada, a pesar del interés que despertó la prestigiosa atribución del Premio Nobel.

En segundo lugar, es de considerar el estado de precariedad de la prensa francesa que vive un lento despertar. Entre 1945 y 1946, y ante la penuria de papel, *Le Monde* y *Le Figaro*, los principales diarios galos, pasan de dos a cuatro páginas. Sin embargo, el espacio dedicado a la cultura y literatura es considerable: muchos columnistas son hombres de letras (François Mauriac, André Billy, Jean Guéhenno y Georges Duhamel) y se desprende de sus artículos una nostalgia por la hegemonía cultural francesa, así como la preocupación por restablecerla. En diciembre de 1945, por ejemplo, se anuncia que Jean Guéhenno organiza una gira por América Latina, dictando conferencias sobre “París y su influencia artística”, “Stevenson y Francia”, André Gide, Charles Baudelaire, Paul Claudel, etc. (Guéhenno 1945: 1). Sin embargo, pocos meses antes, en las páginas de *Le Figaro*, Georges Duhamel, refiriéndose al Comité Nacional de los Escritores, dictaminaba: “Estamos en plena confusión y en situación provisional, y al respecto, la vida literaria no hace sino reflejar el estado del país” (Duhamel 1945: 2)¹³. En este contexto, el 3 de noviembre de 1945, se publicará el primer número de la revista *Les Temps Modernes*, cuyo director editorial, Jean-Paul Sartre, llamará a salir de una situación esclerosada, a favor de un nuevo vigor de las letras, en estrecha consonancia con su tiempo. Pero, insistamos, Gabriela Mistral, de cierta manera, llega tarde para gozar de este aire fresco.

Finalmente, es de considerar la poca presencia de mujeres de letras en el campo literario francés, así como la escasa reflexión acerca de las condiciones de su reconocimiento. La publicación del ensayo de Simone de Beauvoir en 1949 cambiará el panorama, pero en aquellos años 1945–1946, los estereotipos que regulaban la recepción de la literatura de mujeres no se cuestionaban. Geneviève Fraisse ha sintetizado estas controversias, particularmente relevantes para entender la recepción de Gabriela Mistral:

13 “Nous sommes dans la confusion et le provisoire, et la vie littéraire à cet égard ne fait que refléter l'état du pays” (Duhamel 1945: 2).

La asignación al lugar de la musa en relación con el genio masculino, repartición imaginaria de los roles; la limitación de la práctica creadora de las mujeres, demasiado centradas en sus asuntos personales, práctica incapaz por tanto de alcanzar un nivel universal; la contradicción antigua y vivaz entre producir y reproducir, entre engendrar, dar a luz, una obra o un hijo (Fraisse 2019: 13).

La forma en que la prensa francesa se hace el eco de la entrega del Premio Nobel es reveladora no solo del desconocimiento en que se tiene a Gabriela Mistral, sino también de una serie de disputas en torno a la interpretación de su obra. Ante la dificultad para situarla, la mayoría de los artículos retoman los elementos del discurso de la Academia Sueca, con algunas imprecisiones, eso sí, y una interpretación afín a la orientación ideológica del diario. *Le Monde* la presenta en tanto que “novelista” e insiste sobre su parentesco con Selma Lagerlöf, otra laureada femenina, otra pedagoga, también¹⁴. La comparación permite una europeización de la chilena, a la vez que la ancla en una tradición laica. En *Le Figaro*, se la hace oriunda de “la pequeña ciudad d’Esquill, la más pintoresca de Chile” (extraña contracción entre Vicuña, su ciudad natal, y el Valle del Elqui en el que se sitúa), en tanto que se la presenta como “la gran cantante de la misericordia y de la maternidad”, precisando que “es, a su manera, socialista y cristiana”, el resultado de “la unión de una sensibilidad moderna con unos instintos violentos, de un primitivismo indomado”. Este artículo, que despliega los tópicos de una extranjería bárbara y exótica mitigada –“civilizada”, podría decirse incluso– por una “fe franciscana”, concluye viendo en el seudónimo de la poeta la encarnación de una suerte de panlatinismo universal: “Su poesía lírica inspirada por un intenso sentimiento que ha hecho de su seudónimo un símbolo de las aspiraciones ideales de toda América Latina” (s/a 1945: 1).

Exotización de una alteridad radical o universalización latina; énfasis en la pedagoga laica o en la madre cristiana; insistencia en un socialismo militante o en una misericordia cristiana, en estos artículos se puede encontrar una serie de elementos matriciales que van a tensionar y polarizar la interpretación de la obra de Gabriela Mistral. En buena medida estas tensiones han presidido en su mediación editorial, así como lo recordaría años después Mathilde Pomès:

14 “Mme Mistral, romancière chilienne a été désignée comme lauréate du Prix Nobel de littérature. Les journaux suédois déclarent qu’elle mérite vraiment qu’on l’appelle ‘la Selma Selma Lagerlöf de l’Amérique du Sud’ car son oeuvre reflète la même profondeur de sentiments que celle du grand auteur suédois” (s/a 1945: 1). “La señora Mistral, novelista chilena, a sido laureada como Premio Nobel de literatura. los diarios suecos declaran que merece que la llamen ‘la Selma Lagerlöf de América del Sur’ pues su obra refleja la misma profundidad de sentimientos que aquélla del gran autor sueco” (s/a 1945: 1).

Considerada, menos por su obra que por su actitud durante la guerra civil de España, como simpatizante comunista, es anexada por el grupo de *Lettres Françaises*. Su sincero amor por los humildes, se hace reivindicación agresiva; su constante defensa de los indígenas, un programa político. Por poco, le hace blandir, no el huemul y el cóndor chileno, sino el martillo y la hoz (Pomès in Mistral 1963: 39)¹⁵

La traductora de Stock delinea así conflictos interpretativos con Roger Caillois, el traductor de Gallimard, recalcando, además, a la hora de admitir un parentesco posible entre la poeta y Pablo Neruda: “puede ser, solo que nada es político en Mistral” (Pomès in Mistral 1963: 40). Seducida, así como lo estuvo Paul Valéry, por el universalismo de un verbo poético con acentos bíblicos, temas metafísicos y metáforas que plasman cierta consistencia material de las cosas, sitúa a Gabriela Mistral en la órbita de Miguel de Unamuno y Pedro Prado. La percepción de la traductora y del prologuista pasan pues por unos referentes españoles que encasillan y encorsetan a la poeta chilena, provocando en esta última una lúcida insatisfacción. En una carta a Doris Dana, el académico flamenco Gerard Wijdeveld comenta la desconfianza de Mistral hacia Paul Valéry, citándola: “Sí, lo he conocido. Ha escrito un prefacio a mis obras. Un gran poeta, por cierto, pero que no entendía nada de mis versos. Demasiado europeo. Yo, soy una “salvaje”, una “primitiva” . . . Siempre nos portábamos demasiado bien el uno con el otro” (Fondo Mistral, Wijdeveld 1962)¹⁶

El mismo académico flamenco, atento a los conflictos interpretativos en torno a la obra de Gabriela Mistral, también subraya una carencia en el conocimiento francés de la historiografía literaria latinoamericana, de sus principales escuelas estéticas; en particular del modernismo –que Mistral renueva retomando algunos motivos– y del criollismo –con el que dialoga en sus textos de prosa poética. Ello explicaría, según él, la dificultad para situar su obra y, sobre todo, para evaluar su dimensión política (Fondo Mistral, Wijdeveld 1962).

Tal desconocimiento de la historiografía literaria latinoamericana es parte importante de las mediaciones editoriales francesas y de algunos “desencuentros” que ha suscitado:

15 “Tenue, moins à cause de son oeuvre que pour son attitude pendant la guerre civile d’Espagne, pour sympathisante communiste, elle est annexée par le groupe des *Lettres Françaises*. Son sincère amour des humbles devient revendication agressive; sa constante défense des indiens, un programme politique. Pour un peu, on lui fait brandir, non le huemul et le condor chiliens, mais le marteau et la faucille” (Pomès in Mistral 1963: 39).

16 “Oui, je l’ai connu. Il a écrit une préface à mes oeuvres. Un grand poète, certes, mais qui ne comprenait rien à mes vers. Beaucoup trop européen. Moi, je suis une ‘sauvage’, une ‘primitive’ . . . Nous étions toujours trop polis l’un avec l’autre” (Fondo Mistral, Wijdeveld 1962).

Hay mucho del malentendido en las relaciones entre Francia y América latina que la edición de autores latinoamericanos en Francia hace patente, comenzando con el problema de los frecuentes desajustes entre los distintos cánones nacionales y el canon latinoamericano que se construye y a veces se impone desde París. (Guerrero 2017: 97)

En este sentido es llamativo que los “recados” hayan suscitado –excepto en la edición realizada por Francesca Prat i Barri en Magraner – tan poco interés en Francia. Esta forma inédita cuya producción Mistral intensificará en los años 1950, pero que ya está presente en *Tala* (1938), se caracteriza por el predominio de temas cotidianos y tonos coloquiales puestos en tensión con un criollismo letrado; una palabra de la que se desprende una poesía de la intimidad, pero también una palabra de interpelación pública: a la vez mensaje y recuerdo en prosa poética, mitad carta, mitad ensayo (Morales: 207–208). Así las describió la propia autora:

Trátase de cartas que van para muy lejos, aventadas de lo demasiado temporal, escritas sobre el rescoldo de una poesía (con el revoloteo de un ritmo a medias roto y algunas rimas entrometidas). Estos “Recados” llevan el tono más mío, el más frecuente, mi “dejo rural” en el que he vivido y en el que me voy a morir (Mistral *Tala* 1938: 280).

En 1945, Max Daireaux decía de Gabriela Mistral que es “un Sócrates cristiano que sigue sin encontrar a su Platón” (citado en: s/a 1945: 1). Tras este recorrido por la mediación editorial francesa de la poeta chilena, sigue pendiente la pregunta por el espacio que se le ha podido otorgar a la especificidad de ese “dejo rural”, para que no muera “de una muerte callada y extranjera” (Mistral 1938: 128).

Bibliografía

- s/a (1945): “Le Prix Nobel de littérature à une romancière chilienne”. En: *Le Monde*, 18 novembre, p. 1.
- s/a (1946): “Le Prix Nobel de la littérature à la poétesse chilienne Gabriela Mistral”. En: *Le Figaro*, 17 novembre, p. 1.
- Ambroggio, Luis Alberto (2011): “Gabriela Mistral ‘La extranjera’: la complejidad poética de su desarraigo y pertenencia”. En: *Gabriela Mistral y los Estados Unidos*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, p. 11–24.
- de Miomandre, Francis (1946): “Billet de Mr de Miomandre”. En: *Le Figaro*, 16 février, p. 3.
- Duhamel, Georges (1945): “L’épuration chez les gens de lettres”. En: *Le Figaro*, 15 octobre, p. 2.
- Fraisse, Geneviève (2019): *La suite de l’histoire*. Paris: Seuil,
- Guéhenno, Jean (1945): “Refaire la France”. En: *Le Monde*, 20 décembre, p. 1.
- Guerrero, Gustavo (2017): “Autores latinoamericanos, editores parisinos y públicos globales: Proyecto MEDETLAT (1945–2000)”. En: *INTI: Revista de literatura hispánica* 85–86, pp. 92–99.

- (2013): “The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y *La República mundial de las letras*”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 78, pp. 109–121.
- Horan, Elizabeth/de Urioste Azcorra, Carmen/ Tompkins, Cynthia (eds.) (2019): *Preciadas cartas (1932–1979), correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent*. Sevilla: Renacimiento-Biblioteca de la memoria.
- Jauss, Hans Robert (1978): *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Louis, Annick (2013): “Étoiles d’un ciel étranger: Roger Caillois et l’Amérique Latine”. En: *Littérature* 170, 2, pp. 71–81.
- Mistral, Gabriela (1938): *Tala*. Buenos Aires: Sur.
- (1946a): *Poèmes choisis*. Trad. Mathilde Pomès y Francis de Miomandre, prefacio Paul Valéry. Paris: Stock, Col. “La Cosmopolite”.
- (1946b): *Poèmes*. Trad. y postfacio Roger Caillois. Paris: Gallimard, Col. “Du Monde entier”.
- (1946c): *Désolation*. Trad. y prefacio: Jacques Audiberti, Gabriel Audisio, Ventura Gassol, François Guillot De Rode y René Tavernier. Paris: Nagel.
- (1948): *Recados et autres poèmes*. Trad. y prefacio Francesca Prat i Barri. París: Magraner.
- (1963a): *Gabriela Mistral*. Trad. y presentación Mathilde Pomès. Paris: Seghers, Col. “Poètes d’aujourd’hui”.
- (1963b): *Poèmes choisis*. Paris: Presses du Compagnonnage-Rombaldi, Col. “Prix Nobel de littérature”.
- (1989): *D’amour et de désolation*. Trad. y presentación Claude Couffon. Paris: La Différence, Col. “Orphée”.
- (2018): *De désolation en tendresse*. Trad. Laëtitia Boussard y Benoît Santini. Paris: Caractères, Col. “Planètes”.
- (2019–2020): *Obra reunida* (7 volúmenes). Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Mollier, Jean-Yves (2015): *Une autre histoire de l’édition française*. Paris: La Fabrique.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*. París: PUF.
- Morales, Leonidas (2011): “Recados de la aldea”. En: *Revista chilena de literatura* 80, pp. 203–222.
- Ouvry-Vial, Brigitte (2007): “L’acte éditorial, pour une théorie du geste”. En: *Communication et langages* 154, pp. 59–74.
- Oyarzún, Kemy (1998): “Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral”. En: *Nomadías* 3, pp. 21–37.
- Patout, Paulette (1977): “*In Memoriam*: Mathilde Pomès”. En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 29, pp. 307–309.
- Pierrsens, Michel (2000): “L’histoire et ses fins”. En: *Histoires Littéraires* 1, pp. 141–155.
- Traverso, Enzo (2016): “Polarisations idéologiques”. En: Charle, Christophe/Jeanpierre, Laurent (eds.): *La Vie intellectuelle en France, II De 1914 à nos jours*. Paris: Seuil, pp. 208–215.
- Zemborain, Lila (2002): *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gersende Camenen

El momento latinoamericano de Seuil

La colección Cadre vert de Claude Durand y Severo Sarduy (1967–1979)

En los años sesenta y setenta, la editorial Seuil publicó algunas de las más destacadas novelas latinoamericanas del período. *Paradiso* (1966), *Cien años de soledad* (1967), *El mundo alucinante* (1965), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *El beso de la mujer araña* (1976) son algunos de los títulos que fueron reunidos en el Cadre vert. El “Marco verde”, la principal colección de literatura extranjera de la editorial, se distinguía por la sobria portada blanca ceñida por el cintillo verde de sus libros, que retomaba el diseño de Serge Fauchereau de 1958, para la colección de literatura francesa de la casa, Cadre rouge. Vista con la distancia de cincuenta años, la lista compone una impresionante constelación donde cada novela brilla por su propia luz y, por reverberación mutua, ilumina sus vecinas. Su irradiación debe sin duda entenderse como un efecto del llamado *boom*, si damos al término el sentido restringido de un fenómeno de circulación y difusión de la literatura latinoamericana, con tres polos principales, Buenos Aires, Barcelona y París (Rama 1984: 66; Gras 2000; Steenmejer 2002). Cadre vert fue, con Du monde entier en Gallimard, la principal colección del *boom* en Francia. La primera dificultad metodológica que plantea su estudio es el hecho de que la colección todavía existe y por lo tanto, y a diferencia de su predecesora La Croix du Sud exclusivamente dedicada a la literatura latinoamericana y concluida a finales de los años sesenta, no se ofrece como un objeto histórico, delimitado por su período de existencia. Los años 1967–1979 se imponen sin embargo como un recorte pertinente ya que corresponden al momento en que la literatura latinoamericana no solo entró en la colección sino que adquirió en ella un protagonismo que no volverá a tener después. Su exploración ocupará las páginas que siguen.

El período circunscrito pone en el centro de atención a dos editores, Claude Durand, quien inició y dirigió la “selección de literatura latinoamericana” de Cadre vert hasta dejar Seuil en 1979 y Severo Sarduy, quien asesoró al primero y luego retomó la responsabilidad del sector hispánico de la casa. La trayectoria del primero nos servirá de hilo conductor para comprender la inserción de la selección latinoamericana en Seuil y en el resto del campo editorial francés y su contexto político e intelectual. En tanto responsable de la selección, Durand debía, por otra parte, hacerse cargo de la negociación y asumir el balance de su

Gersende Camenen, Université Gustave Eiffel

actividad, de modo que su papel pone de relieve un factor decisivo en la construcción y en la vida de la colección: su naturaleza de empresa comercial, regida por sus leyes propias –la competencia, el cálculo de los riesgos– y las circunstancias que, al igual que el azar o la suerte, incidieron de manera decisiva en la selección de un manuscrito o de un autor y, a la postre, en el perfil de la colección (Spiers 2011: 11; De Diego 2019: 114).

Con Sarduy, esbozaremos la línea editorial de la selección. No sugerimos por ello que la gestión de la colección radicara en una estricta distribución de las tareas – la dirección comercial y administrativa por un lado y la selección de títulos por otro–, al contrario, la colección se presentó como una obra común, y tendremos ocasión de comprobar que los dos hombres compartían un sentido de la estrategia, una manera de ejercer su oficio, es decir un estilo enérgico que influyó en el destino de la colección. Sin embargo, tanto por su origen cubano como por su identificación con la “nueva crítica” y la revista *Tel Quel*, Sarduy dejó su huella personal sobre la colección. También porque, como miembro de cierta “élite itinerante” del *boom*, la que *Mundo Nuevo* congregó alrededor suyo, alimentó su colección con los textos y las ideas que circulaban por las redes transnacionales de la época (Catelli 2010).

Seuil y la literatura latinoamericana

Nada parecía predisponer a la editorial Seuil a convertirse en el transcurso de los años sesenta en un editor de novelas hispanoamericanas. Fundada en 1930 por un grupo de jóvenes católicos progresistas, la editorial renació en 1945 bajo el impulso de dos hombres, Jean Bardet para la gestión administrativa y Paul Flamand en la dirección editorial. El catolicismo de los orígenes, reforzado por la experiencia de las redes de la Resistencia, seguía siendo, en esos años de posguerra, uno de los pilares de la editorial que publicaba obras de teología y pastoral y se convirtió en el editor de la revista *Esprit* de Emmanuel Mounier (Serry 2002; 2005). Con el tiempo, el compromiso católico de los comienzos se convirtió en una actitud ética que llevó a Seuil a ser, por sus publicaciones, un actor de la reconstrucción de la “Nueva Alemania”, de la edificación de Europa, de la descolonización y, luego, como veremos, del ingreso de América Latina en su órbita.

Desde el principio, Bardet y Flamand ambicionaron convertir Seuil en una *grande maison* literaria, lo cual implicaba deshacerse de la imagen de una casa confesional y austera esencialmente dedicada a las ciencias humanas. Como lo muestra Hervé Serry, la tarea no fue fácil para los recién llegados al mundo editorial. Desprovistos de una herencia, de las redes sociales necesarias para atraer

autores como podía hacerlo Julliard, y de una línea vanguardista a lo Minuit, los dos novatos debieron forjarse una identidad inventando sus propios recursos. Supieron desde el principio rodearse de colaboradores de generaciones y sensibilidades muy diversas como el crítico y editor suizo Albert Béguin, precursor de la escuela de Ginebra, el sartreano Jeanson colaborador des *Temps Modernes*, los católicos Estang y Lesort, el cineasta marxista Chris Marker o François Wahl, editor de Ricoeur, Barthes et Lacan (y compañero sentimental de Severo Sarduy). La diversidad de su comité de lectura era una fuerza para Seuil, ya que relacionaba por capilaridad la joven casa con el medio intelectual y la prensa y otorgaba una gran libertad de acción a sus editores. Esta autonomía, en sintonía con la filosofía personalista de Mounier, aseguraba la convivencia entre los responsables de colecciones (reforzada por su participación en el capital de la empresa a partir de los años sesenta) aunque se hiciera, quizás, en desmedro de una clara línea editorial. Prudencia y adaptación al mercado, autonomía de los editores y necesaria convivencia de las personalidades, son algunos de los sutiles equilibrios de la *maison* Seuil que, a su manera y en su propio ámbito, intentaron encontrar Durand y Sarduy en la sección hispánica de Cadre vert.

Los fundadores entendieron, por lo demás, que el auge de su editorial dependía de la constitución de un catálogo de literatura. Las oportunidades ofrecidas por el mercado permitieron compensar la ausencia de un catálogo de fondo de la casa: aprovechando el rápido éxito del libro de bolsillo, Seuil se abrió un nicho con la creación de una colección de divulgación dedicada a grandes autores clásicos o contemporáneos. Las pequeñas antologías críticas de “Écrivains de toujours” extendieron la cultura letrada y permitieron, de paso, reclutar autores de Gallimard. Con títulos sobre Sartre, Malraux o Camus, la nueva casa se benefició así, sutilmente, del capital simbólico del editor consagrado. La constitución de un catálogo de literatura extranjera fue otro paso decisivo para el crecimiento y, desde este punto de vista, la presencia de Paul Flamand en Fráncfort en 1949 es una temprana señal del interés de Seuil por desarrollar un sector de traducciones (Serry 2006: 70). La importación de literatura extranjera empezó desde los años cincuenta con las literaturas italiana y alemana. Desde finales de los años cincuenta, la literatura española hizo su aparición en el catálogo, en la colección “Méditerranée”, pensada por su director, el escritor Emmanuel Roblès, *pied-noir* amigo de Camus y traductor de Lorca, alrededor de temáticas como la “pasión”, la “alegría” y la “tragedia”.

América Latina entra en la editorial en 1958, con un número especial de la revista *Esprit* que pretendía “iniciar” al lector francés a sus realidades políticas y sociales. Pese a su intención, la introducción del dossier así como gran parte de las contribuciones dibujan equívocamente la imagen exótica de un continente apenas liberado de las garras del imperio español (Tuñón 1958: 307). La

traducción de literatura latinoamericana empezó unos años más tarde y no dependió, como se verá a continuación, de las mismas redes que la española ni compartió la visión anacrónica del dossier de *Esprit*. Su aparición en el catálogo correspondió a una nueva época en la historia de la editorial que se convertía para entonces en la segunda “gran casa” del campo editorial y podía diversificar su importación (Simonin 1998: 55). El sector de la literatura extranjera iniciaba una metamorfosis con el desarrollo de las ferias, la presencia de los agentes y aparición en las editoriales de sectores de derechos y adquisición (Sapiro 2019: 81). El ritmo de las traducciones literarias en Seuil se aceleró, pasando de un promedio anual de siete a catorce títulos entre 1960 y mediados de la década siguiente y empezó entonces a dominar el inglés, señal de que la editorial había ganado prestigio y poder de adquisición. La mayoría de los títulos aparecieron en *Cadre vert*, la colección del Seuil que publicaba a los autores extranjeros contemporáneos. Si bien existía desde 1958, *Cadre vert* tardó un tiempo en imponerse como una colección, como lo indica, por ejemplo, el que su nombre no figure en los catálogos comerciales destinados a los libreros. Este lento reconocimiento se debe al lugar secundario que ocupaba la literatura en el Seuil de los principios y a la manera de organizar la selección de títulos, confiada a editores especializados en uno o dos ámbitos culturales y que gozaban de cierto margen de acción. Cuando, a mediados de los años sesenta, Durand y Sarduy inician su selección de literatura latinoamericana, la colección estaba instalada en el campo editorial y podía ofrecerle a la vez un estuche y un escaparate.

Durand, el duelista

La trayectoria de Claude Durand (1938–2015) se inscribe en una tradición republicana e ilustra, por otra parte, el ascenso de la figura de editor en el campo intelectual francés. Su llegada al mundo hispanoamericano a mediados de los años sesenta fue, como veremos, fruto de circunstancias a la vez personales y profesionales. De origen modesto, Durand se formó como maestro en una escuela normal. La literatura y la política fueron las dos pasiones que el joven institutor cultivó conjuntamente, subraya su biógrafo François Chaubet. Se inició en la segunda en los años en que Pierre Mendès France entusiasmaba a los sectores progresistas con su alternativa socialista al entonces imperante partido comunista. De su juventud meritocrática, el maestro mendesista heredó la ambición de elevar las conciencias por el acceso a la cultura y, con el tiempo, extendió su civismo republicano a la preocupación por el injusto reparto mundial de los frutos del progreso técnico, encontrando su formulación en el “tercermundismo” acuñado en

1952 por el demógrafo Alfred Sauvy y que empezaba a circular en los medios progresistas.

En 1957, Durand conoció a Jean Cayrol, poeta, novelista, editor que “gozaba entonces del reconocimiento de los distintos actores del campo intelectual, desde los existencialistas, los personalistas cristianos y hasta la vanguardia del *Nouveau Roman*” (Basuyaux 2004). Cayrol publicó el primer texto literario de Durand en *Ecrire* (1956–1966), su revista-colección dedicada a la publicación de jóvenes escritores como Philippe Sollers, Denis Roche o Kateb Yacine y apoyó luego la publicación en Seuil de sus siguientes novelas, alabando su estilo “un poco barroco” y soñador. Entre 1960 y 1965 colaboraron en la realización de cortometrajes y de un largometraje, *Le coup de grâce* (Premio Jean Vigo) y publicaron un ensayo-manifiesto sobre el cine, *Le droit de regard*, en el que exponían un proyecto estético con ambición ontológica, vanguardista en su formulación –aunque lo fuera menos en su realización– ya que consistía en “desfamiliarizar” el mundo restituyéndole su profundidad original y su radical novedad. De sus años de formación con Cayrol, Durand conservó una facultad de asombro ante lo real, la apreciación del poder de la imaginación, en otras palabras, lecciones literarias y vitales que en cierta forma lo predisponían al descubrimiento de la literatura latinoamericana. A su lado, aprendió también los entresijos del oficio de editor (la lectura rigurosa de los manuscritos, la oportunidad dada a los nuevos talentos, la capacidad de aceptar rápidamente un texto que le gustaba) y afinó el olfato que le permitiría hacerse con *Cien años de soledad* y ganar su legitimidad profesional.

1965 fue sin duda un año decisivo para Durand y su encuentro con el mundo hispanoamericano. Entró en la plantilla de Seuil para secundar a Monique Nathan, especialista reconocida de literatura anglo-sajona pero a raíz de una reorganización interna, fue nombrado responsable de la literatura hispanófono en *Cadre vert*, hasta entonces representada por autores españoles (Luis Goytisolo, Camilo José Cela, Luis Martín-Santos). El mismo año se casó con Carmen Perea Jiménez (1937–2016), nacida en La Habana en una familia acomodada que se había exilado a España en la época de Fulgencio Batista y a quien Durand había conocido en el rodaje de *Le coup de grâce*. Con Carmen, el editor se hizo traductor, de *Cien años de soledad* y luego de *Fuera de juego*. Son escasos los datos que sobre su colaboración tenemos; Carmen “se lanzaba” en la traducción que luego “retomaba” Claude, resume escuetamente Alain Beuve-Mery en el obituario de la cubana. Es de pensar que la presencia de Carmen, “apreciada por los autores” de su marido fue decisiva en su trayectoria editorial y su papel en la difusión de la literatura latinoamericana –fue traductora de Isabel Allende– merecería probablemente una investigación aparte.

Entre 1965 y 1979, fecha en que abandona Seuil por Grasset, Durand operó la selección de las obras latinoamericanas de *Cadre vert*, así designadas en la

contratapa de los libros y que a continuación reproducimos. No cabe duda de que la relación profesional que Durand entabló con Carmen Balcells haya desempeñado un papel decisivo en la constitución del catálogo. En una entrevista publicada en 1999, Claude Durand recordaba que antes de ser la “agente poderosa que llegó a ser [. . .], [Balcells] quería su opinión sobre todo” y leía con avidez los largos informes de lectura que el joven editor le mandaba. De modo que, cuando llegó el manuscrito de *Cien años de soledad* a las editoriales francesas, mientras que en Gallimard, Roger Caillois, el director de La Croix du Sud respetó “los usos de la casa según los cuales se tardaba seis meses en contestar”; Durand lo compró inmediatamente “por 5000 francos” (Lindon 1999: 7). La anécdota ilustra un cambio de época en las maneras de practicar el *métier* de editor. Con la llegada de los agentes, se había convertido en un combate de esgrima del cual, por definición, no se salía siempre victorioso. En 1974, Carmen Balcells comunicó a Durand que *El otoño del patriarca* no saldría en el 27 de la rue Jacob. En una nota interna, Durand expuso a Paul Flamand el conflicto latente que los oponía a la agente barcelonesa: desde que “había elegido” a Seuil para *Cien años de soledad*, la *mamá grande* exigía de la editorial “la representación exclusiva para la lengua española” (Chaubet 2018: 90). En la misma nota, midiendo la fuerza de su contrincante, Durand cuestionaba la supervivencia de una sección hispánica que no se alimentaría de la cantera Balcells:

¿Podremos mantener un sector hispanoamericano después de una ruptura total con el agente que representa a la casi totalidad de los escritores importantes de esta literatura? [. . .] la respuesta es negativa. Ya hemos reunido a todos los autores que no dependen de C. Balcells: Sábato, Puig, Lezama Lima, Arenas y al propio Severo. Podemos contentarnos con esto, pero no es “hacer vivir” un sector y en este caso, Severo y yo preferiríamos abandonar el juego y entregar este sector, reducido a las proporciones del sector griego, a un responsable del ámbito extranjero (Chaubet 2018: 90).

La preocupación de Durand se hizo realidad y no solo *El otoño*, y García Márquez, “se fueron” a Grasset sino que la selección de literatura latinoamericana del Cadre vert no incluyó a nuevos autores después de 1974 y hasta el final del período aquí estudiado. Si bien otros factores, estéticos e intelectuales, pesaron en las decisiones de Durand y Sarduy, es evidente que las reglas del juego editorial, y concretamente el poder de la agencia Balcells trazaron, no sin cierta aspereza, los límites de su perímetro y de su catálogo. Durand, amaestrado en el arte de bregar por los intereses de su casa, lo entendió perfectamente, y es de suponer que la frustración ocasionada por l’ “Affaire Gabo” contribuyó a orientarlo hacia otros proyectos (Díaz Martínez 2021).

En 1968, había creado “Combats”, una colección de ensayos y libros de actualidad que, con más de cien títulos publicados en diez años de existencia,

“fue la diagonal de las contestaciones que agitaron el mundo entre 1965 y 1975: las luchas armadas sudamericanas y palestinas, la revolución cultural china, las esperanzas de un comunismo democrático en el sur de Europa, la disidencia en la URSS” (Chaubet 2018: 109). *Combats* nació de un interés personal de Durand por Latinoamérica pero se inscribía por supuesto en una coyuntura política que lo superaba, la del 68, en la cual el continente latinoamericano se convirtió, por unos años, en un foco de observación y, para los sectores intelectuales progresistas, en una fuente de inspiración y esperanza. En su crónica de los años sesenta, el historiador Michel Winock apunta:

Cuando en enero de 1968, Claude Durand lanzó su colección “*Combats*”, sus primeros títulos venían del continente elegido por la Revolución: le *Journal d’un guérillero*, luego *Ecrits et Paroles* de Camilo Torres y, en mayo de 1968, la biografía de Che Guevara por Ricardo Rojo. Los braseros de América latina no se podían importar al Viejo Mundo pero avivarían ahí el espíritu de rebeldía; las barricadas de mayo no tardarían en manifestarlo (Winock 1987: 224).

Con *Combats*, Durand se aventuraba en los terrenos arriesgados de la edición política, pero lo hacía desde una posición política que lo distinguía de los editores militantes que tradicionalmente la frecuentaban, como un François Maspero que reunía en su librería *La joie de vivre* toda la juventud y la *intelligentsia* libertaria y publicó en su revista *Partisans* al Che, Fidel Castro y Régis Debray entre otros autores de la izquierda radical y revolucionaria mundial (Hage 2011). La línea política de *Combats* era “comprometida sin ser sectaria, filocomunista (uno de sus autores principales era Régis Debray) sin ser indiferente a la crítica del comunismo (la de los disidentes soviéticos)” (Chaubet 2018: 110). Y reflejaba sin duda la inclinación del propio Durand. Ante el comunismo, es decir la cuestión que se había impuesto a su “generación” y obligaba a sus miembros a definirse en función de ella (Winock 2011: 7), Durand había elegido una izquierda no radical, la de su juventud mendesista, que siguió buscando su camino en los años setenta y desde la cual emergió una crítica a los comunismos instituidos. Durand, por lo demás, entró en Seuil en el “momento de gracia” de la edición: con el desarrollo de las colecciones de ciencias humanas, la edición empezaba a ejercer un verdadero magisterio intelectual sobre la sociedad, sustituyendo a una universidad que aparecía cada vez más anquilosada, como lo demostró la sonada polémica Barthes-Picard en 1965. Apoyadas, por lo demás, en el creciente poder de los medios de comunicación masiva, las editoriales iban creándose nuevos públicos a quienes proponían instrumentos intelectuales para comprender un mundo en plena efervescencia (Dosse 2014: 6). Durand edificó sus colecciones en este ecosistema, en el cual se movía a sus anchas: los libros de *Combats* se dirigían a un público más amplio que el de los círculos politizados, el público de una inci-

piente “cultura de la actualidad” que otras editoriales también intentaban captar con la creación de colecciones similares (Chaubet 2018: 116)¹.

Como puede apreciarse por la lista de sus publicaciones, Combats no alejó a Durand de América latina ni lo apartó de sus preocupaciones literarias, al contrario, agudizó su mirada sobre el continente y su comprensión de los públicos lectores. La gestión paralela de las dos colecciones ilustra por lo demás un rasgo de los años sesenta y setenta: la política y la literatura se compenetraban en el campo intelectual y editorial de finales de los años sesenta, tanto en Francia como en América latina, donde dicha politización fue, según Claudia Gilman, el rasgo definitorio de la época. Le Cadre vert no quedó fuera de esta politización como lo indica la emblemática publicación de *Hors Jeu* de Heberto Padilla en 1969. Nótese que, para la fecha, los disidentes soviéticos empezaban a imponerse en el catálogo de Combats² y que desde 1970 Durand supervisaba la edición de los textos Soljenitsyne para, cuatro años después, dedicarse a la gestión exclusiva de los derechos internacionales de sus obras (Durand 2011: 15–17). No es exagerado pensar que el “agente” del mayor disidente soviético sintiera una especial empatía por los escritores cubanos que integraban su catálogo. En este caso, como en otros, tanto el complejo perfil de Durand como las circunstancias profesionales y políticas en que ejerció su oficio moldearon en gran parte el catálogo latinoamericano de Cadre vert. Sin embargo Durand, aunque solitario, no trabajaba solo, aun no era “el emperador Claude” empoderado por sus éxitos y temidos por sus colaboradores y rivales (Dosse 2014: 73). Se había rodeado de un equipo de lectores en el cual destacaban el escritor español Xavier Domingo, el universitario Alain Rouquié, el traductor Didier Coste y por supuesto Severo Sarduy, cuya mirada crítica delineó los contornos de la selección.

1 Dichas colecciones eran “Contestation” en Robert Laffont, dirigida por Max Gallo, “Lutter” en Stock, “La France Sauvage” en Gallimard.

2 Entre 1968 y 1976, se publican 14 libros dedicados a América latina, 15 sobre la disidencia en la Unión soviética, 21 sobre temas de actualidad francesa, 13 de teoría y reflexión crítica (entre los cuales figuran los de Régis Debray, en parte dedicados a América latina) y 25 sobre otras regiones del mundo. Los títulos latinoamericanos se concentran en los primeros años mientras que los de la disidencia soviética siguen una curva ascendente a lo largo de los años de existencia de la colección.

1967–1979, el momento latinoamericano de Seuil

La lista que proponemos a continuación se compone de los títulos de literatura hispanoamericana publicados durante los años en que Claude Durand dirigió la selección de literatura latinoamericana de *Cadre vert* y que constituyen en cierto modo una edad de oro para la literatura latinoamericana en Seuil, durante el cual se la consideró y presentó al lector como un conjunto autónomo. La llegada de Durand en la sección hispánica de la colección de literatura extranjera abre una etapa nueva y hasta cierto punto fundacional, con la publicación en 1968, de *Cent ans de solitude*, el “batacazo” editorial de Durand y como lo señala el hecho de que, a partir de 1967, aparezca en la contratapa de cada libro la lista de los otros títulos publicados en la colección, encabezada por la mención “Œuvres de la littérature latino-américaine choisies par Claude Durand et Severo Sarduy”. Esta presentación paratextual producía el doble efecto de dar al conjunto de libros reunidos la cohesión de una suerte de pequeña colección dentro de la colección de literatura extranjera y de asentar la autoría editorial de los seleccionadores³. A partir de 1979, cuando Durand deja Seuil y hasta 1990, Sarduy dirige la sección hispánica de *Cadre vert*; publica títulos de los autores de la selección hecha con Durand pero no los conserva a todos ni extiende de manera decisiva el catálogo latinoamericano. A partir de los años ochenta, *Cadre vert* publica más títulos españoles que latinoamericanos, con las novelas de Juan Goytisolo y luego Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán sobre todo⁴. El cambio se vuelve explícito, ya que a partir de 1979, la lista pasa a titularse “Œuvres traduites de l’espagnol aux éditions du Seuil choisies par Severo Sarduy” e incluye no solo a los autores españoles publicados a partir de la fecha sino también títulos anteriores incluso al año 1965. Con esta inclusión retrospectiva y la nueva orientación editorial, la literatura latinoame-

3 La lista incluye también libros editados antes de 1965 y que por lo tanto no pudieron ser elegidos por Durand y Sarduy: *Buriti* (1961) y *Les nuits du Sertão* (1962) de João Guimarães Rosa. Se incluye también *Gestos* (1963), la primera novela de Sarduy. Esta inclusión refuerza la imagen de ‘catálogo’ de las obras seleccionadas en detrimento de cierto rigor ya que la autoría de Durand y Sarduy aparece como retroactiva.

4 Bajo la gestión de Sarduy, se publican *Le jeu des décapitations* (1984) y *Oppiano Licario* (1991) de José Lezama Lima, *La plantation* (1983), *Arturo l’étoile la plus brillante* (1985) *Encore une fois la mer* (1987) de Reinaldo Arenas. Y entran en el catálogo *La Havane pour un Infante défunt* (1985) de Guillermo Cabrera Infante, *Nouveaux contes froids* (1988) de Virgilio Piñera, *Parade d’amour* (1989) y *Les apparitions intermittentes d’une fausse tortue* (1990) de Sergio Pitol. Tras un interludio con Seuil, las novelas de Manuel Puig vuelven a Gallimard y las siguientes de Donoso se publican en Calmann-Lévy.

ricana se diluye en un conjunto hispánico y subraya, retrospectivamente, el carácter excepcional del período 1967–1979.

- Arenas, Reinaldo, *Le monde hallucinant*, traduit de l'espagnol par Didier Coste, 1969
- *Le puits*, traduction de l'espagnol Didier Coste, 1973
- *Le palais des très blanches mouffettes*, traduit de l'espagnol par Didier Coste, 1975
- Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, préface d'Emir Rodríguez Monegal, 1969
- Donoso, José, *L'obscène oiseau de la nuit*, traduit de l'espagnol par Didier Coste, 1972
- García Márquez, Gabriel, *Cent ans de solitude*, traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, 1968, prix du meilleur livre étranger
- Guimarães Rosa, João, *Hautes plaines*, traduit du brésilien par Jean-Jacques Villard, 1969
- Lezama Lima, José, *Paradiso*, 1971, traduction de Didier Coste
- Padilla, Heberto, *Hors-jeu*, 1969, traduction de Claude et Carmen Durand
- Puig, Manuel, *Les mystères de Buenos Aires*, 1975, traduction de Didier Coste
- *Le baiser de la femme-araignée*, 1979, traduction d'Albert Bensoussan
- Sábato, Ernesto, *Alejandra*, traduit de l'espagnol par Jean-Jacques Villard, préface de W. Gombrowicz, 1967
- *L'ange des ténèbres*, 1976, traduit de l'espagnol par Maurice Manly, prix du meilleur livre étranger
- *Le tunnel*, 1978, traduit de l'espagnol par Michel Bibard⁵.
- Sarduy, Severo, *Ecrit en dansant*, 1967, traduit du cubain par Etienne Cabilion, Claude Esteban et l'auteur
- *Cobra*, 1972, traduit de l'espagnol par Philippe Sollers et l'auteur, prix Médicis du roman étranger.

La lista invita a formular una serie de observaciones y las primeras son de orden cuantitativo. El número de títulos publicados, dieciséis libros en catorce años, es relativamente limitado, lo cual da a la selección unas proporciones modestas. Sin embargo, si solo se consideran los primeros años, el catálogo no es tan exiguo: diez libros entre 1967 y 1972, e incluso siete libros entre 1967 y 1969, siendo el último un año pico con cuatro publicaciones. El ritmo disminuyó de manera muy sensible después de 1972, con solo seis libros publicados entre

5 Una primera traducción de la novela de Ernesto Sábato, a cargo de Carmen Sangrado, fue publicada en La Croix du Sud en 1956.

1973 y 1979, lo cual parece confirmar que el pulso perdido con Balcells incidió en la posibilidad de contratar a nuevos autores. Sin contar que los títulos publicados después fueron de autores de la casa (Arenas y Sábato) y de un autor (Puig) que no había confiado su representación a la agencia Balcells. Atribuir la responsabilidad del destino de la colección, de su relativo declive, al juego de esgrima con Balcells sería sin duda exagerado –también llegaba la crisis del petróleo y una baja general de la edición francesa– pero es cierto que este primer examen dibuja la imagen de una colección truncada, de un impulso editorial trabado por las circunstancias.

Lo “actual”: una estrategia, una línea, un estilo

Si bien la colección estaba constituida casi exclusivamente de novelas contemporáneas⁶, difícilmente podía constituir una línea editorial ya que publicar novelas no representaba ninguna originalidad para una casa generalista como Seuil. Y, precisamente, la necesidad de diferenciar la colección en el campo editorial fue lo que modeló la selección de Durand y Sarduy. La suya fue una apuesta por “lo actual”, calificativo que vuelve una y otra vez en el discurso editorial y que, pese a sus contornos algo borrosos, nos parece resumir con acierto la selección de Durand y Sarduy, su proyecto y su manera de editar, en otras palabras, el espíritu que la animaba.

⁶ Desde este punto de vista, *Evaristo Carriego* y *Hors Jeu* aparecen como las excepciones que confirman la regla y, de hecho, la publicación de cada uno sigue su propia lógica editorial. Con la traducción de *Evaristo Carriego* se capta a un autor clásico destinado a consolidar un catálogo en busca de su legitimidad. El hábil prefacio de Monegal confirma la estrategia al hacer de *Evaristo Carriego* una obra clave de Borges. Desde su primera frase, “todo lo que Borges toca se convierte en ficción”, el crítico uruguayo no solo establece una continuidad genérica entre la biografía del poeta porteño y el libro emblemático de la poética narrativa de Borges sino que traza una línea simbólica entre la selección de Cadre vert y la colección de La Croix du Sud que, como se sabe, se iniciaba en 1951 con la publicación de *Fictions*. No solo eso, sino que Monegal sugiere leer *Evaristo Carriego* como una suerte de autofiguración del propio Borges –“todo lo que toca Borges se convierte en Borges” escribe en conclusión–. Su interpretación, sin duda válida, convierte un libro menor y a priori poco atractivo para el lector francés de a pie en una perla de imprescindible lectura, a la vez cifra y figura de su autor (Rodríguez Monegal 1969: 5–8). La operación de prestigio se completa, con la publicación en 1970 de *Borgès par lui-même*, a cargo del mismo Monegal, y que es, por lo demás, el primer número de la colección “Écrivains de toujours” dedicado a un escritor de lengua española.

Una descripción de este proyecto y de su estilo se encuentra en una encuesta sobre la edición de literatura latinoamericana en Francia publicada en *Mundo Nuevo* en 1968:

[Seuil] opera según un criterio definido: selección de los autores en función de un criterio que podríamos decir de orientación estética; en consecuencia, —menos escritores que Gallimard por ejemplo—, pero tratando de sacar mejor partido de la tendencia estética de los mismos —más al gusto “actual” del público francés—, y contando mucho con la promoción, ocupándose de cerca de sus autores (Bareiro Saguier 1968: 65).

Se percibe el entusiasmo y la determinación de Durand y Sarduy presentados incluso, quizás un poco pomposamente por Bareiro Saguier, como dueños de “toda una política de publicación de los últimos autores latinoamericanos” (1968: 57). Este tono algo petulante así como las consignas de la “política” enunciada, adecuarse “al gusto actual” y “operar según un criterio estético”, revelan un deseo estratégico de diferenciar la selección de Cadre vert de dos otros actores del campo, un predecesor y un competidor directo, ambos de Gallimard y designados sin muchos rodeos en la encuesta. Afirmar que se seguía un “criterio estético” era en efecto una manera de distanciarse de la línea documentalista y etnográfica de La Croix du Sud. Desde mediados de los años sesenta, la colección de Caillois, edificada sobre la idea de una representatividad cultural de las obras literarias, aparecía en efecto como una “empresa anacrónica” que había perdido su poder consagratorio de la literatura latinoamericana en el campo literario francés donde iban emergiendo voces, como la de Maurice Nadeau, para reclamar un necesario *aggiornamento* (Guerrero 2018: 206).

La razón del declive de la colección de Caillois era también comercial, “las ventas no funcionan”, reconocían los responsables en la misma encuesta (Bareiro Saguier 1968: 65). Una colección especializada ya no tenía razón de ser en un mercado diversificado en el que el lector “apabullado por los centenares de otras novelas que aparecen no demuestra un interés especial por la literatura latinoamericana” (Bareiro Saguier 1968: 66). Esta nueva realidad económica fue otra circunstancia que, como la batalla perdida contra Balcels, influyó decisivamente en las proporciones modestas de la selección latinoamericana de Cadre vert. Lo que Durand y Sarduy presentaban en la encuesta como una política de autores, selecta y cuidadosa, era (también) la aplicación de un modelo económico que buscaba “sacar el mejor partido de la tendencia estética de los mismos” y crearse un nicho en un mercado restringido en el cual el verdadero competidor, del que los editores querían distinguirse en la encuesta, era *Du monde entier*, la colección de literatura extranjera de Gallimard que empezaba a publicar a escritores “jóvenes” (Bareiro Saguier 1968: 65) y otros que, como Carlos Fuentes, huían del “gueto” de La Croix du Sud (Monegal 1966: 21; Louis 2014: 80).

Sin embargo, aunque estratégica, la apuesta de la selección de Cadre vert por una literatura “actual” y por un número restringido de autores fue el fruto de una lectura interpretativa de las novelas y reducirla a una mera operación comercial sería un error. Durand y Sarduy elaboraron un discurso crítico que impuso un perfil al conjunto de los libros que seleccionaron, un discurso que, si bien no ignoraba la singular estética de cada novela o escritor, tendía a crear su propia colección como un objeto autónomo. Este discurso no se encuentra formulado programáticamente en una “declaración de intenciones” de la colección sino que emerge del amplio y disperso corpus paratextual constituido por las contratapas, los folletos publicitarios, las presentaciones de los libros destinadas a los profesionales de la edición⁷, reflejos más o menos filtrados de los documentos internos de la editorial como son los informes de lectura y la correspondencia profesional, consultables en los archivos de Seuil que se conservan en el IMEC. La multiplicidad de estos materiales, su heterogeneidad discursiva y, por otra parte, la evidente singularidad estética de cada autor de la selección, vuelven difícil la tarea de definir una lectura editorial general. Quizás porque, lo que se enunciaba, dispersa pero repetidamente, no era un programa. Considérese lo que sigue como un intento de delinear los borrosos contornos de “lo actual”.

La novela “actual”, la novela de la selección de Cadre vert, se perfilaba como un apogeo, es decir como, a la vez una suma de la historia y la cultura occidentales, y no solo latinoamericana, y una culminación del género novelesco. Lo actual no era lo simplemente nuevo, la última tendencia, sino un punto de llegada. *Cien años de soledad* es, según se lee en su contratapa, “el teatro gigante donde los mitos engendran a los hombres que a su vez engendran los mitos, como en Homero, Cervantes o Rabelais”; *Paradiso* “es tanto el Conocimiento como lo que fue conocido [y se encuentra] en la encrucijada de todos los mundos, las creencias y las civilizaciones”; *El ángel de las tinieblas* es “tanto “la novela total” de una crisis espiritual y social como la exploración y la culminación de una “crisis de la novela” que la refleja” (*27 rue Jacob*, n°197, marzo de 1976). Se alegará que dichas novelas son en sí sumas, y que el argumento editorial era, por lo tanto, mera descripción del proyecto poético del escritor. Pero el calificativo de “novela total” se aplica a otras novelas que no exhiben esta ambición. Es el caso de *El mundo alucinante*, descrita en su contra-

⁷ Seuil publicó, casi desde su fundación, un “boletín mensual de informaciones” que llevaba por título *27 rue Jacob*, referencia a la famosa dirección de la sede parisina de la editorial. En sus páginas, se encuentran artículos de presentación de los libros publicados, resúmenes, recortes de prensa, fotos de las tapas de los libros y de los escritores de la casa pero también datos sobre las ventas de los derechos de los libros de Seuil, sus ventas en el extranjero, algunos artículos de fondo sobre las “actualidades” de la literatura y de las ciencias humanas.

tapa como “biografía imaginaria, cuento picaresco, fábula filosófica, fresco histórico, a la vez grave y burlesco, alucinante de verdad e invención, fantásticamente realista, realmente fantástica”. *El mundo alucinante* se presentaba al lector como una novela polifacética y versátil y ofrecida a lecturas múltiples que no agotaban las posibilidades del modelo genérico de la novela. Este ejemplo muestra, como los precedentes, que una característica del discurso editorial de la colección era su notable ambición crítica.

Dicha ambición lo llevaba incluso a dibujar un horizonte utópico, un más allá del género novelesco y de la literatura, en general y no solo de la latinoamericana, hacia el cual los libros de Cadre vert apuntaban. Semejante horizonte aparecía en la crítica latinoamericana del *boom* pero en el caso de Seuil, este discurso llevaba la marca de la “nouvelle critique”, de un Sarduy inmerso en *Tel Quel* y auditor asiduo de los seminarios de Barthes en la École des Hautes Études en Sciences Pratiques, como lo ilustra el artículo que dedicó a *Cien años de soledad*, titulado “La escritura autónoma” y publicado en la *Quinzaine littéraire* en 1968. Desde un andamiaje autoreflexivo y autónomo, Sarduy veía en *Cien años de soledad* una ruptura “con la una tradición realista” latinoamericana que entendía la literatura como un modo de “expresión” de contenidos exteriores. Con la novela de García Márquez, afirmaba, la literatura, liberada de su función representativa, se vuelve “escritura”, y “la literatura”, que es “sucesión de variantes y diseminación”, “se practica aquí como intertextualidad”, el texto se descifra, propone Sarduy siguiendo la vía abierta por Barthes en su seminario sobre *Sarrasine*, como un “código de papel” (Sarduy 1968: 3–4). Como puede apreciarse en este texto, Sarduy ofrecía a las novelas de la colección un marco interpretativo muy actualizado que propulsaba la literatura latinoamericana seleccionada por Cadre vert en la punta más avanzada del campo editorial francés.

Se puede argüir que el artículo de *La Quinzaine* comparte con su objeto las cualidades que le atribuye, y por lo tanto constituye un manifiesto crítico relativamente aislado en el discurso editorial. Al reflejar la estética personal de Sarduy, entonces en plena formulación, proponía la versión más radical del “criterio estético” que presidía la selección de los títulos en Cadre vert. Y, por esta razón, estaba en cierto punto en desfase con su objeto, una novela que, al igual que las mayorías de las novelas del boom, no rompía del todo el marco realista. Pero como caso-límite, y precisamente por este desfase, el artículo de *La Quinzaine* devela la intención del discurso editorial, la cual se entiende a la luz de los movimientos internos de Seuil que, desde los años sesenta, iba multiplicando las creaciones de revistas, *Tel Quel* o *Change*, y colecciones como “Fiction & Cie” para abrirse paso por el codiciado terreno de la literatura de vanguardia (Forest 1995: 55–70; Nadeau 1970: 164–173; Parinet 2004: 403; Simonin 1998: 66–69).

La novedad formal no era sin embargo el único criterio de selección en Cadre vert. El examen de los paratextos muestra que no se desatendían los temas abordados en las novelas ni su inscripción en una tradición o un contexto nacionales. Así, por ejemplo, la faja que ceñía *Le puits* (traducción de *Celestino antes del alba*) incitaba a leer el libro de “una infancia cubana” y en la contratapa el énfasis se ponía en la nacionalidad y el proyecto arqueológico del escritor de “elaborar una Historia desde los tiempos inmemoriales” de la isla. La invitación a descubrir una época, una cultura, un país seguía siendo un criterio de selección porque era –y sigue siendo– un argumento para atraer al lector hacia una colección de literatura extranjera. La presentación paratextual de *Alejandra*, al subrayar la novedad de las técnicas narrativas de Sábato e invitar al lector a conocer los “secretos de la sensibilidad sudamericana”, es un buen ejemplo del equilibrio que el discurso editorial buscaba. Por mucho que quisiera aplicar a las novelas un criterio de literariedad “pura” o de ficcionalización radical, se imponía la necesidad de satisfacer la curiosidad del lector por otras culturas, un deseo que hace de la literatura traducida una empresa de fumambulista y que se fustiga a menudo injustamente como mero exotismo.

Línea de lectura, lo “actual” debe entenderse también (o, tal vez, sobre todo) como una manera de encarnar la figura de editor. De presencia discreta trabajando en la sombra, el editor pasaba a ser un actor de primer plano. Los paratextos son el lugar ideal para comprobar este cambio y las contratapas de la colección ofrecen de hecho un verdadero escenario al editor. Es el caso de *El mundo alucinante*. La apreciación de la novela de Arenas como obra proteiforme y suma de géneros narrativos se presenta explícitamente como una lectura del editor que precisa al lector que “esta obra en la que el propio autor no ve nada más que un relato de aventuras es sin embargo un poco más que una novela”. Al dejar las huellas de su enunciación en la contratapa, el editor sale aquí de las bambalinas y rompe la ilusión de un encuentro a solas entre el lector y su libro. Se figura asumiendo los diferentes papeles que le corresponden a lo largo del trayecto que conduce del texto al libro, el del mentor que revela al escritor el sentido y el valor de su propio trabajo y el de crítico que enseña al lector a interpretar el texto. De este modo, al sacar a la luz el trabajo de trastienda –la selección de los manuscritos, su tasación, la elaboración de un discurso crítico que modela el texto y ofrece incluso las claves hermenéuticas de su lectura– los autores de la contraportada hacían emerger el mundo humano y profesional que rodea los libros.

Durand y Sarduy asumieron otra función de este mundo, la de agentes de promoción de sus libros, en un mercado diversificado en el que acompañar al libro iba siendo una tarea indispensable. No escatimaron esfuerzos en este ámbito y no extraña por lo tanto que la encuesta publicada en *Mundo Nuevo* haga hincapié en este aspecto. En efecto, el artículo de Sarduy sobre *Cien años de*

soledad no fue un caso aislado sino un ejemplo de una práctica que se había vuelto frecuente para las novelas de Cadre vert: el editor (o los editores como en el caso de *Paradiso*) el traductor o un lector de la editorial se hacían reseñistas de sus propios libros (Guerrero 2021). La práctica no era nueva, pero la reforzaba la compenetración de la prensa y del mundo editorial, acentuada con la aparición de revistas nuevas especializadas (*La Quinzaine littéraire* y *Le magazine littéraire*, ambos fundados en 1966) o de los semanarios de nuevo corte dirigidos a las clases medias profesionales, como *L'Express* creado en 1953 y sobre todo *Le Nouvel observateur* en 1964. Seuil por lo demás iba desarrollando una política comercial que adaptaba el libro a los modos de consumo cultural de estas mismas clases; es así como *Paradiso*, “una novela fabulosa” y *Le puits*, “una infancia cubana”, se recomendaban en el boletín de la editorial, *27 rue de Jacob*, y en el folleto comercial de “Lecturas de verano” ilustrado con la fotografía de una playa y distribuido a los libreros y profesionales del sector. De esta forma, adecuando su discurso a los formatos y géneros de diferentes publicaciones y soportes, los editores –y los otros vectores del discurso editorial⁸– no solo respondían al “gusto actual”, como lo formulaba la encuesta, sino que lo iban creando a través de una red de revistas, periódicos y de una serie de figuras transmisoras de su discurso.

“Lo actual” de Cadre vert era un estilo editorial brillante y enérgico, a la vez pragmático y ambicioso que en parte se explicaba por el recorrido y la personalidad tanto de Durand como de Sarduy. Este estilo correspondía, por otra parte, a una coyuntura histórica favorable, un “momento de gracia” de la edición que ya evocamos y que propició el ascenso de una figura omnipresente. El editor “actual” era a la vez un mentor, un hermeneuta, un crítico, un publicista y un prescriptor de gusto.

Afinidades electivas y selectivas: Cadre vert y *Mundo Nuevo*

No hace falta haber transitado mucho por la crítica latinoamericana de los años sesenta y setenta para detectar en la lista de autores de Cadre vert y en la línea editorial que intentamos esbozar las huellas de Emir Rodríguez Monegal. Dicha línea y el espíritu que la animaba deben mucho a las vínculos personales y pro-

⁸ Haría falta detenerse en el papel de los traductores, periodistas, lectores editoriales en la promoción y modulación del discurso editorial. En el caso que nos interesa, el periodista Jean-Michel Fossey, el escritor y traductor Didier Coste, por ejemplo, por su intervención en la prensa para el primero o su lectura interna para el segundo, invitan a redefinir los contornos de la función editorial.

fesionales que unieron a Severo Sarduy y al crítico uruguayo. No es ningún secreto que Sarduy fuera un colaborador regular de la revista fundada en julio de 1966 en París ni que Sarduy, y su obra, encarnaran el ideal de la novela del lenguaje que Monegal desarrolló en la última parte de su ensayo *El boom de la novela hispanoamericana* de 1972. Es incluso probable que el cubano haya sido el autor con más publicaciones en *Mundo Nuevo*⁹. El propio Sarduy resumía, en una carta dirigida a Keith McDuffie en 1983, la manera en que Monegal amplió su conocimiento de la literatura latinoamericana y modernizó su acercamiento a ella. Con su habitual encanto, Sarduy se describía como una “emanación”, “una creación literaria” del crítico uruguayo (Gras 2020: 20). Es tentador, por lo tanto, imaginar a Monegal como un editor secreto de la colección, un director que entre las bambalinas movía los hilos, y prestarle, una vez más, un poder oculto (Gilman 2003; McQuade 1992; Morejón 2017; Mudrovic 1997). Pero al hacerlo, no solo caeríamos en una comodidad intelectual engañosa que busca una única causa a un fenómeno complejo, sino que restaríamos importancia al papel que, como vimos, desempeñó Durand en la configuración de la selección. En las apretadas líneas que siguen, nos limitaremos a señalar los puntos de conexión entre la revista y *Cadre vert* y a someter al examen de algunos textos la hipótesis de un Monegal mentor de la colección.

La manifestación más visible de los vínculos que unían *Cadre vert* con *Mundo Nuevo* es la aparición en la revista de todos los autores seleccionados en Seuil (con excepción de Padilla), trátase de la publicación de un adelanto de una novela por salir en la editorial o de una reseña, una entrevista (con Ernesto Sábato, hecha al alimón por Sarduy y Monegal) o incluso, como en el caso de Lezama, de un número homenaje, dirigido por Sarduy. *Mundo Nuevo* publicó extractos de *Cien años*

⁹ Se encuentran nada menos que siete artículos de su mano –tres sobre arte y cuatro de crítica literaria– en los que se va gestando su teoría neo-barroca, una estética que considera la escritura –literatura y artes plásticas– como una continua superficie espejeante de signos que, al desplegarse, teatraliza el artificio del mundo. Los artículos abren los escenarios donde se da este teatro del artificio (el erotismo, la pintura abstracta), indagan sus orígenes hispánicos (la tradición barroca) y enuncian los postulados teóricos que lo articulan a la modernidad (el método estructuralista engrosado por el psicoanálisis), es decir que exponen las coordenadas de un sistema muy sofisticado que ya aparecía en ciernes en la entrevista que le dedicó Monegal (Monegal 1966b). Si a estos textos se añaden la traducción del famoso artículo de Roland Barthes sobre la “faz barroca de Sarduy”, la reseña de *Donde son los cantantes* de Claude Couffon pero también la entrevista a Ernesto Sábato, su participación al número aniversario de Rubén Darío y, *last but no least*, la dirección del homenaje a Lezama Lima, se tendrá una idea del espacio que *Mundo Nuevo* fue para Sarduy, no solo de promoción de su literatura ni de expresión de teorías personales sino un lugar de ejercicio de la práctica crítica y de relectura de la tradición latinoamericana.

de soledad (uno en 1966 y otro 1967), *El gran sertón*, *El obsceno pájaro de la noche*, *Celestino antes del alba* (*Le puits*) y dos de *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Manuel Puig que antes de ser publicada por Gallimard en 1969 había sido evaluada y en cierta forma acompañada en su génesis por los asesores de Seuil (Camenen 2021).

La coincidencia de las publicaciones no es, desde luego, ningún azar y es en cierta forma la faz visible de la manera en que los textos circulaban por las redes informales, de amigos y *passseurs* y pasaban por diferentes estados de publicación antes de existir como libros. La repetición de nombres y títulos, además de un tránsito material de manuscritos, devela una visión crítica común, una lectura histórica de la novelística reciente. No es exagerado pensar en efecto que el catálogo de Cadre vert deba algo de su vertebración al célebre cuadro de la novelística latinoamericana que Monegal trazó en un congreso de literatura en Caracas en julio de 1967 y reprodujo en la revista poco después (Rodríguez Monegal 1967b). Recordemos que en este intento de historia reciente, que se difundió rápidamente hasta volverse canónico, Monegal reagrupaba en cuatro “promociones”, sin seguir exactamente el método generacional de Ortega y Gasset, a una serie de autores desde los años cuarenta hasta el presente. La primera promoción, la de los “renovadores” reunía a Borges, Asturias, Carpentier, Yáñez y Marechal quienes efectuaron la liquidación del naturalismo y la afirmación de la obra literaria como obra de ficción. Una vez esta conquista asegurada, la segunda promoción, la de Guimarães Rosa, Otero Silva, Onetti, Sábato, Lezama Lima, Cortázar y Rulfo desarrolló “una conciencia de la estructura de la novela y una sensibilidad para el lenguaje como materia prima de lo narrativo”; la tercera incluía a Martínez Moreno, Lispector, Donoso, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante y Vargas Llosa que fueron “eficaces fabricantes de máquinas de novelar” y finalmente, la cuarta, la de los novísimos –Puig, Sánchez y Sarduy– se definía por su atención exclusiva al lenguaje como materia de su narrativa.

Un rápido cotejo de la lista de Cadre vert con el cuadro histórico de Monegal muestra que la colección francesa publicó los autores clasificados y por lo tanto destacados por Monegal, y entre ellos, a escritores pertenecientes a las cuatro promociones, proponiendo de este modo a su lector francés, y a su escala, una pequeña muestra de la historia reciente de la novela del continente escrita por la revista. Borges, editado en la selección y canonizado por la publicación del número de “Écrivains de toujours”, en ambos casos con Monegal como autor, ocupaba en esta historia o sistema en miniatura el lugar de “criterio fundador de toda referencia a la novedad o calidad de un texto” que le confería la revista (Rodríguez-Carranza 1992: 910). Es decir que la colección encontró en la revista una lectura de la tradición latinoamericana moderna.

La comparación devela sin embargo diferencias. Una de ellas es la importancia dada a la actualidad; criterio absoluto para Monegal, no lo era tanto como lo podían afirmar los editores de Seuil. Los escritores más representados en *Mundo Nuevo* pertenecían al tercer y al cuarto grupo del cuadro de Monegal pero en Cadre vert las cuatro promociones aparecían de manera relativamente equilibrada (Rodríguez-Carranza 1992: 909). Esta distribución más homogénea en la colección matiza el afán vanguardista de los editores, el que se expresaba en la encuesta de Bareiro Saguier y animaba el artículo de Sarduy sobre *Cien años de soledad*. La presencia en el catálogo de autores de diferentes generaciones, con estéticas más o menos convencionales o vanguardistas, muestra que las normas que regían la constitución del catálogo eran las de una colección de literatura extranjera que difícilmente podía especializarse en una línea exclusivamente vanguardista. La inclusión de Ernesto Sábato en la colección es el mejor ejemplo de este equilibrio entre generaciones y estéticas y, además, de las diferencias entre la revista y la colección con respecto a la evaluación de los libros. En efecto, a pesar del espacio que Monegal concedió a Sábato en *Mundo Nuevo*, mandó al editor norteamericano que había solicitado su opinión a propósito de *Sobre héroes y tumbas* un informe demoledor que fue un considerable freno para la publicación de la novela en los Estados Unidos, que solo se dio en 1981 (Mudrovic 2012: 130). Otra divergencia concierne la valoración de lo nacional. Rechazado con una irritación casi militante como un lastre del pasado por un Monegal que fustigaba “el color local” y la “cultura de provincia” (Monegal 1966^a: 7), lo nacional era, como lo sugerimos antes, un criterio de lectura válido y un argumento de seducción del lector de Cadre vert.

La imagen del filtro quizás sea la más adecuada para figurar la relación que unía *Mundo Nuevo* y Cadre vert. Ni operación mecánica de trasvase, ni pura emanación, pese a la coquetería de Sarduy, la colección separaba, recortaba y recomponía series de escritores y argumentos de presentación en función de su lector (el francés) de su soporte (el libro) y de su campo (la literatura extranjera en Francia). Valga como muestra otro cotejo, entre el texto de presentación de *Celestino antes del alba* en *Mundo nuevo* y el de la contraportada de *Le puits*, su traducción al francés. El primer texto es muy probablemente del mismo Monegal, ya que no solo la narrativa era coto del director de la revista sino que, en repetidas ocasiones, valoró la obra de Arenas; el segundo es la reproducción casi literal del informe de lectura de Sarduy para Seuil:

Una de las novelas más originales que se ha publicado en Cuba estos últimos años es, sin duda, *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas, cuya versión francesa publicarán próximamente las Editions du Seuil. Centrada en la visión de un niño idiota, cuyo monólogo constituye la materia prima del relato, la novela va revelando un mundo campesino a la vez brutal y tierno, grotesco y patético, onírico y realista. El aparente regionalismo del

enfoque resulta superado no solo en la lengua y la anécdota, sino sobre todo en el curioso montaje de textos que ha efectuado Arenas para dar simultáneamente todos los niveles de una “realidad” alucinada que no reconoce las fronteras del tiempo o del espacio, que trasciende lo natural como lo sobrenatural, y que se apoya en definitiva sobre una única textura concreta y continua: la del lenguaje. Libro lleno de humor y fantasía, pero también circundado por el terror, *Celestino antes del alba* se inscribe en una tradición latinoamericana que tiene a José Lezama Lima de maestro y asimismo entronca con otros mágicos superadores del folklorismo, como Guimarães Rosa y García Márquez. (*N. de la R.*) (Arenas 1968: 34).

¿Quién es Celestino? Un poeta: escribe en cualquier superficie blanca que encuentre hasta en el tronco de los árboles. Un loco: no sabe hacer nada excepto soñar, llorar. Un niño campesino cubano que posa sobre todas las cosas una mirada que las vuelve fabulosas, como si en ello se le fuera la vida, en un universo hostil a los poetas, a los locos, a los niños.

Reinaldo Arenas, celebrado aquí con la publicación de *El mundo alucinante* como el mejor de los jóvenes novelistas de La Habana, emprende con este relato una obra en varios volúmenes, historia de una vida desde sus primeros pasos en un mundo casi inmemorial hasta la Revolución y la prefiguración de una época (contratapa de *Le puits*, Seuil, 1972).

El proceso de decantación que se observa de un texto al otro afianza una sustancia común, la apreciación de la novela de Arenas como transfiguración de la realidad por la fuerza de la imaginación, dejando aflorar, no obstante, sobre este núcleo compartido, las líneas de fuerza que distinguen una lectura de la otra: la superación del regionalismo y el lenguaje como única materia para la primera, el desesperado enfrentamiento de un individuo con un mundo hostil para la segunda.

No cabe duda de que el primero en advertir y comprender este proceso de decantación que modula el discurso crítico para encaminarlo por nuevos canales, fuera el propio Monegal. En su estudio sobre Octavio Paz, el director de *Mundo Nuevo* distinguía dos concepciones diferentes y complementarias de la crítica. Una consiste en la creación de un “doble” de la obra misma, en la atención a su infinita apertura y al trayecto de sus múltiples interpretaciones; la otra en la creación de un ámbito intelectual que establece vínculos entre los textos. No es casual, declaraba Monegal, que:

[. . .] algunos de los más importantes críticos de América Latina, desde Bello hasta Borges, pasando por Rodó y por Reyes, hayan sido no solo críticos sino promotores de cultura, hayan estado asociados a editoriales, hayan publicado revistas. No solo han creado su obra de críticos, poetas o narradores. Los cuatro han debido fundar una literatura (Rodríguez Monegal 1968: 56).

Con su implicación en la promoción de los libros, su presencia activa en la prensa francesa, Sarduy, como Rubén Darío con *Mundial magazine*, abría el “espacio intelectual” latinoamericano, como lo hizo, por su lado, Monegal con su revista. Esta afinidad invita a pensar que *Mundo Nuevo* no fue la antesala que prepara a la entronización editorial ni el cenáculo cerrado de una “clericatura” (Fell 1990: 171). Fue, para Cadre vert, un café parisino donde se conversaba, con la pasión y el entusiasmo que destilan las entrevistas publicadas en *Mundo Nuevo*.

*

Es probable que el catálogo de lo que propusimos llamar “el momento latinoamericano” de Cadre vert haría palidecer de envidia a muchos editores de hoy. Las novelas que incluye, aunque con suertes desiguales, no solo gozan de la permanencia que confiere un destino académico, hecho de lecturas en aulas y congresos, sino que varias tienen el raro privilegio de prolongar su vida literaria en la obra de los escritores que reconocen en ellos a un predecesor, un pionero o incluso un maestro.

Para no dejarnos cegar por la luz del catálogo, quisimos, en el ejercicio de microhistoria que ahora concluimos, delinear los contornos de un objeto, la colección, que, postulamos, merece considerarse como un todo autónomo, aunque vinculado con las novelas que lo configuran, como las relaciones que unen las partes con el todo. Este objeto, al contrario de lo que imaginamos con ingenua esperanza al iniciar nuestra indagación, no salió de la cabeza genial de un editor visionario, como un programa estético y cultural definido, sino que fue el fruto de las circunstancias históricas que intentamos recomponer y de las contingencias de un negocio cuyas reglas iban cambiando con la afirmación de los agentes y, en especial, de su representante egregia y temida, Carmen Balcells. En otras palabras, el genio de los editores fue, como su obra, mixto: crítico, estratégico y, pese a ello, frenado en su ambición.

A modo de provisoria conclusión, diremos que el brillo de la selección de Durand y Sarduy en Cadre vert es el de una época cuyos rasgos, la efervescencia de la imaginación creadora y el impulso de la libertad crítica, encarnó como pocas. Pero compartió también con esta época otra característica: la politización extrema del campo intelectual y literario, cuyo estudio es necesario a su plena comprensión¹⁰. Con solo recordar que Cadre vert publicó en 1969 *Hors jeu*, el poemario que inició el primer “caso Padilla” acelerando la disgregación

¹⁰ Quedan por explorar numerosas zonas de esta selección como, por ejemplo, las traducciones de Durand, los vínculos de la reflexión estética de Sarduy con su actividad de editor o las cuestiones planteadas por la edición de cada autor, o incluso cada libro, de la selección.

de los “lazos de familia” que, según Claudia Gilman, unían a los escritores desde hacía media década, se tiene una idea de que Seuil estaba en el ojo del huracán.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1968): “Celestino antes del alba”. En: *Mundo Nuevo* 21, pp. 34–41.
- Basuyaux, Marie-Laure (2004): “Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare”. En: *Fabula/Les colloques*, L’idée de littérature dans les années 1950, <<http://www.fabula.org/colloques/document61.php>> [última visita: 12/ 01/2021].
- Bareiro Saguier, Rubén (1968): “La literatura latinoamericana en Francia”. En: *Mundo Nuevo* 30, pp. 52–66.
- Beuve-Mery, Alain (2016): “Carmen Perea Jiménez, traductrice, est morte à 78 ans”. En: *Le monde*, 3/02/2016.
- Camenen, Gersende (2021): “De pop a naïf: la mediación editorial francesa de *La traición de Rita Hayworth* (1964–1969)”. En: Guerrero, Gustavo/ Loy, Benjamin/ Müller, Gesine: *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 279–296.
- Catelli, Nora (2010): “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960–1973)”. En: Carlos Altamirano (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, pp. 712–732.
- Chaubet, François (2018): *Claude Durand*. Paris: Editions du Cerf.
- De Diego, José Luis (2019): *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Díaz Martínez, Liset (2021): “Mapping Gabo editors, introducción al estudio de la correspondencia en los archivos editoriales”. En: Guerrero, Gustavo/Camenen, Gersende (eds.): *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 273–295.
- Dosse, François (2014): *Les hommes de l’ombre. Portraits d’éditeurs*. Paris: Perrin.
- Durand, Claude (2011): *Agent de Soljénitsyne*. Paris: Fayard.
- Fell, Claude (1990): “La revue *Mundo Nuevo*, catalyseur du “boom” latino-américain”. En: *Cahiers de l’UFR d’Etudes Ibériques et Latino-américaines*, pp. 163–172.
- (1992) “La Croix du Sud: tremplin de la littérature latinoaméricaine en France”. En: *Río de la Plata* 13–14, pp. 173–189.
- Forest, Philippe (1995): *Histoire de Tel Quel 1960–1982*. Paris: Seuil.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gras, Dunia (2000): “Barcelona, plataforma cultural de América Latina en Europa”. En: Riquer, Isabel/ Losada, Elena/González, Helena (eds.) *Basilio Losada: Enseñar a pensar con libertad e riesgo*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 445–451.
- (2020): “Transatlantic Literary Networks during the Cold War: Emir Rodríguez Monegal, reader for Gallimard” En: *Territories: A Trans-Cultural Journal of Regional Studies* 2. <<http://dx.doi.org/10.5070/T22144885>>.

- Guerrero, Gustavo (2018): “La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”. En: Müller, Gesine/ Locane, Jorge J. /Loy, Benjamin (eds.): *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 199–208.
- (2021): “José Lezama Lima en Francia: edición, traducción, difusión”. En: Guerrero, Gustavo/Camenen, Gersende (eds.): *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 219–245.
- Hage, Julien (2011): “L’édition européenne sur les chemins de l’Amérique latine en lutte”. En: Mollier, Jean-Yves/Vallotton, François/ Vincent, Josée (eds.), *La diplomatie par le livre*. Paris: Nouveau Monde éditions, pp. 363–378.
- Lindon, Mathieu (1999): “Claude Durand, l’homme-orchestre. PDG de Fayard, il a traduit et publié *Cent ans de solitude* de García Márquez et est devenu l’agent de Soljenitsyne”. En: *Libération*, 28 de julio de 1999, p. 7.
- Louis, Annick (2013): “Étoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique latine”. En: *Littérature* 170, pp. 71–81.
- McQuade, Franck (1992): “*Mundo Nuevo*: la nueva novela y la guerra fría cultural”. En: *América: Cahiers du Criccal* 9–10, pp. 17–26.
- Morejón, Idalia (2017): *Política y polémica en América Latina. Las revistas ‘Casa de las Américas’ y ‘Mundo Nuevo’*. Leiden: Almenara.
- Mudrovic, María Eugenia (1997): *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2002): “Reading latin american literature abroad: agency and canon formation in the sixties and seventies”. En: Balderston, Daniel/Schwartz Marcy E. (eds): *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Albany: State University of New York pp. 129–143.
- Nadeau, Maurice (1970): *Le roman français depuis la guerre*. Paris: Gallimard.
- Parinet, Elisabeth (2004): *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine XIX-XXe siècle*. Paris: Seuil.
- Rama, Ángel (1984): El boom en perspectiva. En: Viñas, David (ed): *Literatura y mercado*, Buenos Aires: Folio Ediciones, pp. 51–110.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966a): “Situación del escritor en América latina (diálogo con Carlos Fuentes)”. En: *Mundo Nuevo* 1, pp. 5–21.
- (1966b): “Las estructuras de la narración (diálogo con Severo Sarduy)”. En: *Mundo Nuevo* 2, pp. 14–26.
- (1966c): “Por una novela novelesca (diálogo con Ernesto Sábato)”. En: *Mundo Nuevo* 5, pp. 5–21.
- (1967b): “Diario de Caras”. En: *Mundo Nuevo* 17, pp. 4–24.
- (1968): “Octavio Paz. Crítica y poesía”. En: *Mundo Nuevo* 20, pp. 55–63.
- (1969): “Préface”. En: Borges, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*, traducido del español por Marie-Françoise Rosset. Paris: Seuil, pp. 5–8.
- (1970): *Borgès par lui-même*, traducción de Marie-Françoise Rosset. Paris: Seuil, colección “Écrivains de toujours”, n°86.
- Rodríguez-Carranza, Luz (1992): “Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible”. En: *Revista iberoamericana* 160–161, pp. 903–917.
- Sapiro, Gisèle (2019): “Les grandes tendances du marché de la traduction”. En: Banoun, Bernard/ Poulin, Isabelle/Chevrel, Yves (eds.): *Histoire des traductions en langue française XXe siècle*. Paris: Verdier, pp. 55–176.

- Sarduy, Severo (1968): "L'écriture autonome". En: *La Quinzaine littéraire* 63, pp. 3–4.
- Serry, Hervé (2002): "Constituer un catalogue littéraire". En: *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, pp. 70–79.
- (2005): "Figures d'éditeurs français après 1945: habitus, habitus professionnel et transformation du champ éditorial". En: Legendre, Bertrand/Robin, Christian (eds.): *Figures de l'éditeur. Représentations, Savoirs, Compétences, Territoires*. Paris: Nouveau Monde Edition, pp. 73–89.
- (2006): "L'essor des Editions du Seuil et le risque littéraire. La création de la collection 'Fiction et Cie'". En: Bessard-Banquy, Olivier (ed.): *L'édition littéraire aujourd'hui*. Rennes: PUB, pp. 163–190.
- Simonin, Anne (1998): "L'édition littéraire". En: Fouché, Pascal (ed.): *L'édition française depuis 1945*. Paris: Editions du cercle de la librairie, pp. 31–88.
- Spiers, John (2011): "Introduction: wondering about the "causes of causes": the publisher's series, its cultural work and meanings". En: Spiers, John (eds): *The Culture of the Publisher's series. Vol. 1. Authors, publishers and the shaping of taste*. London: Palmgrave Macmillan.
- Steenmeijer, Marteen (2002): "How the West Was Won: Translations of Spanish American Fiction in Europe and the United States". En: Balderston, Daniel/Schwartz Marcy E. (eds): *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Albany: State University of New York, pp. 144–155.
- Tuñon de Lara, Manuel (1958): "Initiation à l'Amérique latine". En: *Esprit* 266, pp. 307–310.
- Winock, Michel (1987): *Chronique des années soixante*. Paris: Seuil, coll. Points/Histoire.
- (2011): *L'effet de génération, une brève histoire des intellectuels français*. Vincennes: Editions Thierry Marchaisse.

Gustavo Guerrero

José Lezama Lima en Francia

Edición, traducción y difusión de un clásico latinoamericano

Como tantos otros autores y obras que empiezan a circular entre las dos orillas del Atlántico durante los años del Boom, José Lezama Lima (1910–1976) y sus libros tienen una historia francesa que les es propia, pero que no solo no está desconectada de su historia cubana y latinoamericana, sino que a menudo se imbrica o se solapa con ellas de un modo decisivo e insospechado. Narrarla supone reconstruir un relato complejo y quebrado que se extiende sobre un período de casi tres décadas, entre las últimas etapas de la composición de la novela *Paradiso* (1966) en La Habana y la aparición, en París, a principios de 1991, de la traducción de *Oppiano Licario* (1977). A lo largo de este arco de tiempo, los textos de Lezama Lima son editados, traducidos y leídos en Francia con una atención y un cuidado que a menudo se echan de menos en la edición y la recepción de sus versiones originales, hasta tal punto que no sería exagerado hablar de un trato especial o incluso de una suerte de afición gala por el escritor cubano, sobre todo en los primeros momentos de la difusión de su prosa y su poesía.

Efectivamente, críticos, novelistas, universitarios, editores, periodistas y poetas de los orígenes y las orientaciones más diversas participan por igual en este amplio proceso de mediación que lo erige rápidamente en una referencia casi obligatoria y le asegura durante varios años un sitio de honor en el canon, tanto dentro del circuito propiamente literario como dentro del ámbito de la investigación y los estudios académicos. Todos estos mediadores contribuyen además a que la fortuna de Lezama Lima en Francia sea singularísima y acaso única si se la recontextualiza en el mapa y las cronologías de la literatura mundial. Así parece mostrarlo la temprana publicación de la traducción de la ya mencionada *Paradiso* en París, en marzo de 1971, bajo el sello de las ediciones du Seuil (Lezama Lima 1971). Hay que destacar de entrada que se trata de la primera traducción que se hace de la novela y que constituye, según se verá, un hito en el proceso de internacionalización del autor y su obra.

Gustavo Guerrero, CY Cergy Paris Université

Paradiso, 1971

Recordemos que, conocido inicialmente como poeta y ensayista en algunos círculos literarios de la lengua española, el cubano gana renombre y lectores en su propia isla y en el continente con la publicación de esta extensa ficción familiar. Si bien aparece precozmente rodeada de cierto perfume de escándalo por los contenidos explícitamente homosexuales de su capítulo 8, lo cierto es que *Paradiso* amplía y diversifica rápidamente el radio de circulación de los libros de Lezama Lima, con la consecuente creación de valor que ello comporta, pues la novela no solo se edita en Cuba sino también en México, el Perú y Argentina. La traducción francesa, que, repito, es la primera de las varias que se publican en Europa y Estados Unidos, representa una experiencia piloto cuya influencia resulta, en más de un sentido, determinante en la proyección internacional del escritor. Y es que no solo lo vincula, en primer término, a los contextos políticos, editoriales y literarios de la Francia de aquellos años – un horizonte de recepción cuya comprensión es indispensable para interpretar la acogida que se le brinda a la novela –, sino que, además, y en segundo lugar, lo ubica en una de las vitrinas de mayor visibilidad de la república mundial de las letras: ese prestigioso escaparate parisino donde la mediación editorial francesa se hace eco por entonces de la irrupción del Boom, así como también de las fuertes tensiones literarias e ideológicas suscitadas y alimentadas por la Guerra Fría.

Aunque todavía abundan las lagunas y subsisten las zonas de sombra que hacen de esta narrativa un relato incompleto y accidentado, quizás lo que, desde un principio, hace del caso de Lezama Lima un caso especial es la presencia no de uno sino de dos destacadísimos mediadores – o si se prefiere *passeurs*, o aun *gatekeepers* (Marling 2016) – que serán los agentes de enlace entre el autor habanero y el campo cultural francés. Estos reputados padrinos, que a mediados de los años sesenta se mueven holgadamente entre dos mundos, abriendo canales de comunicación y tejiendo redes de intercambio y transferencia entre Latinoamérica y Francia, son nada menos que Julio Cortázar (1914–1984) y Severo Sarduy (1937–1993). Ellos fueron indiscutiblemente los primeros en dar noticia y en preparar la edición y la difusión de la obra del cubano. Aún más, ambos van a actuar simultánea y paralelamente (no hubo en un principio ni cercanía ni coordinación entre ellos) para dar a conocer *Paradiso* en Francia y crear un horizonte de expectativas favorable a la recepción de la novela, mucho antes de que la publique la editorial Seuil.

Cortázar contó en varias ocasiones las circunstancias de su primer encuentro con la literatura de Lezama Lima, pero tal vez el relato más sentido y pormenorizado de aquel descubrimiento fue el que escribió en 1982, unos meses antes de su muerte, y que luego se publicó póstumamente, en 1984, con las actas del

coloquio internacional sobre la obra del cubano, organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers. El autor de *Rayuela* recuerda:

Yo entré en el mundo de Lezama por el del azar, que siempre ha sido mi mejor camino. Hacia 1957 me ganaba la vida y el hastío traduciendo documentos de la UNESCO. En aquel tiempo, que parecerá prehistórico a los que viven rodeados de maravillas electrónicas, dictábamos nuestros textos a mecanógrafos o, cuando era menos urgente, a taquígrafos. Una tarde llegó a mi despacho un joven que se presentó como cubano y al que le empecé a dictar una larga traducción. Mi aburrimiento databa ya de muchos años y no debía notarse demasiado, pero pronto me di cuenta de que el joven mecanógrafo se distraía a cada momento para mirar por la ventana y que su eficacia y velocidad se resentían considerablemente por su tendencia a interrumpir una frase para hacerme notar que una mariposa amarilla acababa de posarse en el borde de la ventana, o que determinada palabra le provocaba inevitablemente una asociación mental con un verso de Góngora donde, curiosamente, no figuraba esa palabra. Me di cuenta de que la única cosa interesante por hacer (excluida la de echarlo y llamar a alguien más competente) era ofrecerle un cigarrillo y hablar de lo que evidentemente le importaba, o sea de cualquier tema lo más alejado posible del programa de la UNESCO. Supe entonces que se llamaba Ricardo Vigón, que llevaba un tiempo en París, y que en La Habana vivía un poeta admirable, ese que hoy nos ha dado cita aquí. Reconocí, avergonzado, mi ignorancia, y Vigón volvió al día siguiente con un número de la revista *Orígenes*; conocí esa noche a Lezama Lima en uno de sus textos más admirables, que en la revista se intitulaba *Oppiano Licario* y que es hoy el capítulo XIV y final de *Paradiso*. Vigón me había dado la dirección de Lezama, ese famoso “Trocadero 162, bajos”, después de asegurarme que algunos de mis cuentos le gustarían, y que estaba muy solo en La Habana donde toda cultura era entonces un riesgo. Pocas veces he sabido escribir a quienes admiro, pero sentí que debía decirle a Lezama que su texto me había dado acceso a un dominio fabuloso de la literatura, y, aunque no sé cómo lo hice, un mes más tarde recibí una carta y un paquete de libros; entre ellos estaba *Tratados en La Habana* con una dedicatoria increíble: “A Julio Cortázar, por su ardido traspasar del paredón en ancho” (Cortázar 1984: 13).

Dos viajes del argentino a Cuba, en 1961 y 1963, van a sellar la larga amistad que así comienza. A partir de entonces, Cortázar no solo sigue a distancia el proceso de composición de *Paradiso*, no solo defiende la novela ante sus detractores cuando se publica en 1966, sino que, además, rodeado del aura de su prestigio, pone a circular ese mismo año por toda América Latina su elogioso y conocidísimo ensayo, “Para llegar a Lezama Lima”, a través de la revista *Unión* (Cortázar 1966).

Del otro lado del Atlántico, su compromiso no parece menor. Sabemos que, cuando se presenta la ocasión, no duda en mencionar el nombre del cubano y que suele compartir su lectura entusiasta de la novela con sus amigos y allegados (Cortázar 1966: 36–60). De seguro no todos lo escucharon, pero, aun así, habría que tasar en su justa medida la importancia de estas discretas campañas de promoción. Y es que, a mediados de los años sesenta, y tras quince años en

París, Cortázar disponía de una red intelectual lo suficientemente extendida y poderosa como para suscitar un interés más que pasajero por Lezama Lima y su obra. Según se desprende de su correspondencia, en esa nebulosa francesa se encontraban, a la sazón, figuras como Laure Bataillon, Monique Lange, Claude Couffon, Roger Caillois, Claude Roy, Roger Grenier y hasta el propio Claude Gallimard, el director de la célebre casa que traducía y editaba los libros del argentino. Huelga subrayar que éste era un hombre sumamente influyente en el campo. Cortázar mantenía además con él una relación bastante cercana (Cortázar 2012, 1–5). Prueba de ello es que, en unos de sus viajes a Cuba, en 1976, lo invita a seguirle hasta la isla y organiza en La Habana una cena privada para presentarle personalmente a Lezama Lima, según cuenta el maestro en una de las últimas cartas que le envía a su hermana Eloísa (Lezama Lima 1998: 207).

De ahí una pregunta que ya se ha hecho en otras ocasiones y que es legítimo repetir, aunque la respuesta no sea tan simple como parece. Es innegable que pocos escritores latinoamericanos se implicaron tanto en la edición y la traducción de *Paradiso* como lo hizo Cortázar, pues se sabe que no solo releyó y corrigió las pruebas de la edición mexicana de la editorial Era, sino que también releyó la traducción francesa de Didier Coste y, más tarde, recomendó a Gregory Rabassa para la traducción al inglés de la novela, siguiendo luego a paso a paso su trabajo (Cortázar 2012: 2: 68; Lezama Lima 1998: 377). La pregunta es por qué, habiendo sido uno de los primeros lectores de *Paradiso*, por qué habiendo sido uno de los principales editores de su texto en varias lenguas y siendo uno de los más apasionados valedores de Lezama Lima en la escena internacional, por qué no busca en algún momento hacer traducir y editar la novela a través de su propia casa francesa, Gallimard, y deja que acabe apareciendo en París bajo el sello de las ediciones du Seuil. No se trata de una pregunta retórica ni tampoco, insisto, de una pregunta que tenga una respuesta simple, tanto más cuanto que consta en los archivos editoriales que la casa tuvo interés en el libro (Gras 2020: 20) y que Ugné Karvelis, la secretaria privada de Claude Gallimard, que será más tarde la segunda esposa de Cortázar y la editora del área hispanoamericana de la colección Du Monde Entier, viaja a La Habana y visita a Lezama Lima unos meses después de la aparición de *Paradiso*, en 1966 (Lezama Lima 1998: 346).

Una parte esencial de la respuesta a esta pregunta está en una remota y curiosa carta del 29 de mayo de 1963 que le envía al maestro habanero la entonces Directora de Derechos Internacionales de las Ediciones du Seuil, Jacqueline Trabuc. En ella, tras saludarlo cordialmente, le pide de un modo algo brusco e inesperado que le reserve los derechos de traducción al francés de la novela que está escribiendo (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Algo perplejo, Lezama Lima le contesta con elegancia el 18 de julio de 1963:

Estimada amiga:

En respuesta a la carta que usted me escribió, en relación con mi novela *Paradiso*, me es grato informarle que dicha novela todavía no se ha publicado, espero a fines de este año haberla terminado, entonces le escribiré a usted para darle noticias sobre los extremos que señala en su carta.

Hace años se publicaron en la revista *Orígenes* los cinco primeros números de *Paradiso*, pero, en años posteriores, seguí trabajando en su continuación, esperando en fecha muy próxima poderla terminar.

Su carta me ha alegrado, pues con las noticias que me da, será un motivo de más para trabajar hasta llegar al final.

Hasta entonces,

JLL (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

Pero el asunto no para allí. Existe una segunda carta del 4 de septiembre de 1963 en la que Trabuc le reitera su interés y le pide a Lezama Lima que le envíe los cinco capítulos publicados en *Orígenes*, así como también todo lo que haya escrito hasta la fecha (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Algo incómodo ya, el escritor le contesta el 24 de octubre de 1963:

Estimada amiga:

Recibí su carta última en la que me manifiesta sus deseos de conocer los capítulos publicados de mi novela *Paradiso*. No me parece que tendría objeto publicar aislados del resto de la novela esos cinco capítulos. Ya a la novela le falta muy poco para su terminación y creo que debemos esperar su publicación entre nosotros, para que apareciese la edición francesa; también podrían aparecer simultáneamente, todo eso puede ser objeto de posteriores conversaciones.

Le envía un saludo muy cordial,

JLL (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

Más allá o más acá del intercambio de cortesías, no se puede menos que comprobar cómo el proyecto de una edición francesa se inscribe desde muy temprano en la génesis misma de la novela y forma parte de su horizonte editorial, antes incluso de que se haya terminado el proceso de escritura. Lezama Lima llega hasta imaginar la posibilidad de que se publiquen al mismo tiempo la edición original en La Habana y su traducción en París, algo que acaso delate la presencia de ese otro interlocutor parisino que se está moviendo entre bambalinas y que, de pronto, se asoma en una esquina de esta segunda carta. En efecto, al margen del cuerpo del texto mecanografiado, el documento que se conserva en el IMEC lleva unas líneas manuscritas, probablemente de la mano de la propia Trabuc, y en las que se lee con toda claridad: “*Sarduy réponds lui*”, o sea, “*Sarduy contéstale*”.¹ No sé si lo habrá hecho entonces o si la carta de respuesta

1 La traducción de todos los textos franceses es mía, salvo que se indique lo contrario.

se habrá perdido, pues no aparece en el dossier editorial ni en las correspondencias de Lezama Lima que se han editado. Lo cierto es que, muchos años más tarde, ya traducida y editada la novela en París, el autor habanero le recuerda a Sarduy en otra misiva: “Antes de la publicación en libro, por el conocimiento de los capítulos publicados en *Orígenes*, ya Usted intuía la posibilidad de la obra. Me estimulaba, me hablaba de su traducción al francés” (Lezama Lima 1998: 341). Es imposible saber cuál habrá sido el tenor del intercambio entre ambos en esos últimos años de redacción de la novela, ya que no se guardan las cartas en el archivo de Lezama Lima y, como es sabido, Sarduy quemó toda su correspondencia privada en 1993, unos meses antes de morir. Pero parece bastante verosímil que haya habido una correspondencia nutrida sobre el asunto, según se desprende de alguna reseña de Sarduy sobre *Paradiso* (Sarduy 1971: 4), y es seguro que el seguimiento del proceso de escritura de la novela continúa por entonces, como lo muestra otra carta de Trabuc fechada el 15 de junio de 1965:

Querido señor,
 Nos enteramos por S. Sarduy de que su libro está ahora en la imprenta.
 ¿Podrías enviarnos las pruebas tan pronto como estén listas?
 Tenemos muchas ganas de leer su obra completa.
 Cordialmente,
 JT (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).²

A todas luces, Le Seuil no quiere esperar hasta la aparición del libro para leerlo y para hacer una oferta por los derechos de traducción, como es de usanza; ocho meses antes de que salga, piden las galeradas y preparan la solicitud de una opción exclusiva sobre los derechos de traducción al francés. El proceso de contratación será muy rápido: apenas unas semanas después de que *Paradiso* se publique en La Habana, el 26 de marzo de 1966, ya la opción ha sido formalizada y el contrato definitivo, tras una breve negociación con el autor, se firma el 25 de julio. Le Seuil se compromete en él a editar la traducción en un lapso de dos años y paga cinco mil francos por los derechos exclusivos de traducción y edición en Francia (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Huelga subrayar que estamos ante una política editorial extremadamente voluntarista, diligente y rápida, que apuesta por la anticipación para adelantarse a cualquier competencia y para

2 Cher Monsieur,

Nous avons appris par S. Sarduy que votre livre était maintenant à l'imprimerie.
 Pourriez-vous nous envoyer les épreuves dès qu'elles seront prêtes ? Nous sommes très impatients de lire cet ouvrage dans sa totalité.
 Cordialement,
 JT (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

quedarse con el libro. Ninguna otra editorial francesa tuvo en realidad oportunidad alguna en aquel momento, ni siquiera Gallimard. O para decirlo de otra manera: cuando Cortázar recibe su ejemplar de la novela y empieza a hojearlo en su casa de Provenza, en julio de 1966, ya se ha firmado el contrato con Le Seuil (Cortázar 2012 4: 161).

Detrás de esta estrategia de captación, se encuentra evidentemente Severo Sarduy, que se había incorporado a la editorial en 1962 y que, según recuerda su compañero, François Wahl, había llegado a París desde Cuba, a principios de esa década, trayendo, entre sus muchos proyectos, el de dar a conocer a Lezama Lima en Francia (Wahl 1999: 1448). Para realizar ese objetivo, que él vivió casi como una misión, no le faltaban recursos ni apoyos, pues, bien vista, su red francesa era perfectamente comparable a la de Cortázar. En ella figuraban los jóvenes neo-vanguardistas de *Tel Quel*, con Philippe Sollers y Julia Kristeva a la cabeza, el grupo estructuralista capitaneado por Roland Barthes, quien fuera uno de sus más íntimos amigos, y el círculo de activistas e intelectuales de la pequeña casa de la rue Jacob, Ediciones du Seuil, donde cohabitaban novelistas como Maurice Roche, críticos como Gérard Genette, psicoanalistas como Jacques Lacan y filósofos como Louis Althusser. Habría que agregar a esta lista, si se quiere completar la galaxia parisina de Sarduy, a los escritores latinoamericanos y españoles que, en esos años del Boom, gravitaban alrededor del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y de la revista *Mundo Nuevo*, una publicación en la que Lezama Lima se convierte por entonces en objeto de disputas, homenajes y polémicas (Wahl 1999: 1449–1451; Guerrero 2011: 348–350)

Pero Sarduy no es el único artífice de esta política de captación y contratación que se parece a una guerra relámpago. Junto a él, hay que hacerle un lugar a Claude Durand (1938–2015), quien se incorpora a la editorial en 1958 y se convierte en una de las figuras de más peso del equipo, hasta el punto de que algunos lo llaman, entre bromas y veras, “el Emperador Claudio” (Dosse 2014: 81). Claude Durand se había casado con una traductora cubana, Carmen Perea Jiménez, y conocía la literatura de la isla y el continente. Recordemos que Le Seuil publica *Cien años de soledad* en 1968 justamente en una traducción de Durand y de Perea Jiménez, uno de los primeros grandes éxitos del nuevo catálogo latinoamericano de la editorial. Y es que se trata de una aventura aún reciente: a principios de los sesenta, cuando despunta el Boom, Durand se lanza con Sarduy a la busca y contratación de autores de América Latina y juntos deciden crear una colección cuyo objetivo manifiesto era competir, en este terreno específico y prometedor, con la vieja Croix du Sud de Roger Caillois (Guerrero 2018). Ambos quieren imponer otra idea de la literatura latinoamericana, más vanguardista y contemporánea, a la imagen de Le Seuil. Además, Durand es un hombre de izquierda, fuertemente comprometido desde su juventud con la de-

fensa de los derechos humanos y la autonomía de la creación artística y literaria, lo que le lleva a interesarse en la situación de los autores latinoamericanos y a fundar en la editorial, en 1968, la colección *Combats*, que inaugura con el libro *Les droits de l'écrivain* de Alexander Soljenitsyne.

Detrás de la edición francesa de *Paradiso*, no está, pues, solo Severo Sarduy sino también Claude Durand y Carmen Perea Jiménez: dos cubanos y un francés que conoce la cultura de la isla y el continente. No en vano, y a diferencia de lo que ocurre en otras editoriales parisinas en aquel momento de efervescencia latinoamericanista, en Le Seuil son conscientes desde un comienzo del valor y la importancia del escritor y el libro que tienen entre manos. Severo Sarduy escribe en su informe de lectura: “En América Latina, Lezama Lima no tiene parangón. Desde el punto de vista del rigor literario y la extensión de su cultura, la única comparación posible es Borges” (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Por su parte, Claude Durand señala en una nota sin fecha para el departamento comercial: “Este libro es tan importante como *Cien años de soledad*, incluso mucho más desde el punto de vista de la historia literaria” (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

Le Seuil va a tener sin embargo serias dificultades para sacar adelante la edición, ya que el proceso de traducción de la novela pasa por momentos muy delicados, que casi dan al traste con el proyecto de publicación por problemas no solo con la traducción misma sino con los propios traductores. Originalmente, la tarea se le encomienda a Claude Couffon, un reconocidísimo hispanista y sin lugar a duda una de las figuras principales de la crítica y la traducción de autores españoles y latinoamericanos en Francia en los años cincuenta y sesenta (recordemos que traduce, entre otros, a García Lorca, Alberti, Neruda y Asturias). En 1966, Couffon se compromete a entregar la versión francesa de *Paradiso* al cabo de dos años y a principios de 1968 llega incluso a anunciar que ya ha traducido 400 páginas (Lezama Lima 1998: 372–373). Pero, en realidad, y aunque publicó un avance de la traducción de la novela en 1968, en la revista *Les Lettres nouvelles* (Lezama Lima 1968: 25–36), nunca entregó ni una página de la traducción, y Lezama Lima y la editorial lo cesan de común acuerdo en agosto de ese año (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Una de las preguntas que deja este episodio es por qué abandonó Couffon la traducción de *Paradiso*. ¿Falta de tiempo, exceso de trabajo, dificultades con el texto, otros encargos mejor pagados o más interesantes? Quizás lo sepamos cuando se puedan estudiar los archivos del crítico y traductor normando, que actualmente están en fase de catalogación en el IMEC.

El nuevo traductor, el poeta y novelista Didier Coste, firma su contrato en septiembre de 1968 y, en principio, debía entregar la traducción completa a mediados de 1969 (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Pero lo cierto es que no puede ocuparse de la novela de Lezama Lima antes de varios meses, pues, según confiesa en la entrevista que se le hizo para el proyecto MEDET LAT en 2018, debe

acabar primero, también para Le Seuil, la traducción de *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas que Sarduy y Durand le han confiado (Coste 2020: 32m). Por eso solo a principios de 1970 puede al fin dedicarse a tiempo completo a traducir *Paradiso*. Este nuevo retraso crea una situación bastante tensa que se refleja en la correspondencia entre Lezama Lima y Durand. En enero de 1970 aquel le escribe visiblemente molesto a este:

Supongo, de acuerdo con lo que Usted me prometió, que ya estarán las vidrieras de las librerías de París mostrando el *Paradiso*. Si así no fuera, le rogaría me informase cómo va la traducción de Didier Coste, cuántas páginas lleva ya traducidas y para cuándo promete tenerla terminada, pues ya han pasado tres años desde que se comenzó a hacer la versión (Lezama Lima 1998: 388–89).

Coste dedica todo ese año de 1970 a la traducción de la novela, lidiando con las muchas y diversas dificultades que el texto le plantea. En la entrevista antes citada, señala así que la edición de que disponía para efectuar su trabajo era la mexicana de Era, revisada por Cortázar, una versión que presentaba todavía un sinnúmero de errores y erratas, y que, en vez de aclarar dudas, oscurecía a menudo la comprensión de una prosa ya de por sí densa y compleja. Además, al desafío que representaba la endiablada sintaxis lezamiana, se sumaba de trecho en trecho el contrapunto erudito y barroco entre las referencias mitológicas, los localismos cubanos y las numerosas citas inverificables, suscitando frecuentemente problemas de interpretación y equivalencia que no era fácil resolver al pasar a una lengua tan normativa, editorial y literariamente, como la francesa (Coste 2020: 35–38m). Coste evoca en la conversación las cuatro largas sesiones de trabajo que tuvo con Sarduy para tratar de solucionar las principales dudas y la lista final de 160 preguntas que se le envió al maestro a La Habana (Coste 2020: 39–41m). Valga apuntar que dicha lista, así como una parte significativa de la correspondencia de Coste con Lezama Lima y Sarduy, se encuentra hoy en los Archivos de la División de Manuscritos de la Biblioteca Firestone en la Universidad de Princeton, como parte del legado de Liliane Hasson. Desafortunadamente, y para desconsuelo del traductor, el autor de *Paradiso* solo contesta a la mitad de las preguntas que se le hacen y deja a Coste y a Sarduy decidir libremente las lecciones en los demás casos, en función de sus lecturas. Pero quizás lo esencial dentro del proceso de traducción es la comprensión que el traductor adquiere de la mecánica asociativa y analógica de la prosa de Lezama Lima y del tipo de experiencia muy particular – y tan cercana a la poesía – que supone la lectura de la novela. Apartando toda idea de “exactitud”, Coste lo formula así en la entrevista: “Se trataba de darles a los lectores [franceses], en una lengua diferente al español cubano, unas sensaciones y una manera de pensar análoga a la que el lector hispanico cultivado, con un gran bagaje cultural, podía experi-

menta leyendo *Paradiso* en español” (Coste 2020: 50–51m). A la manera de una escritura segunda del texto, el trabajo del traductor de Le Seuil recrea de este modo un horizonte de escucha sensible, intelectual y sonoro para la prosa de la novela, que luego se transmite a otras traducciones y otras lenguas, como lo recuerda el propio Coste a propósito de la traducción al inglés de Gregory Rabassa.

Entre los preliminares de la edición francesa de *Paradiso*, una advertencia resume lo que fue la dura labor de verter al francés la novela y expresa una conciencia de los límites de una traducción que no siempre logra resolver los numerosos problemas que presentaba su texto.

Nota del traductor

A la hora de ver aparecer la edición francesa de *Paradiso* y al término de casi mil quinientas horas dedicadas a esta obra, no pretendemos haber podido resolver todos los problemas que, tanto de fidelidad como de legibilidad, nos planteaba su traducción. Nos gustaría agradecer aquí a Severo Sarduy y al autor por las luces que tuvieron la amabilidad de aportarnos en muchos lugares del texto, así como también a Claude Durand por su atenta lectura de los sucesivos estadios de nuestro manuscrito. DC (Lezama Lima 1971).³

Mientras Coste trata de acabar su traducción entre París y Ostende, Sarduy y Durand trabajan en el programa de promoción, elaborando una propuesta de lectura que oriente el horizonte de recepción de la novela. Uno de los datos que debían tener en cuenta era que, para 1970, el nombre de Lezama Lima no era del todo desconocido en Francia, pues, tras el escándalo por las escenas homosexuales del sonado capítulo 8, había estado circulando abundantemente por las páginas de la revista *Mundo Nuevo* (que fue uno de los espacios de la discusión entre Vargas Llosa, Rodríguez Monegal y Sarduy sobre el tema) y había llegado incluso hasta la sección literaria del periódico *Le Monde*. En ella, la corresponsal Dominique Desati le había dedicado un artículo y una larga entrevista al habanero a propósito de la polémica – “José Lezama Lima, poète-romancier du scandale” – y había recogido sus declaraciones desafiantes: “Si la Revolución es realmente poderosa, puede asimilarlo todo, incluso el *Paradiso*” (Desati 1968: 27).

Sarduy y Durand no podían ignorar las noticias que ya se tenían de esta polémica y a ellas se agrega, en el proceso de preparación del programa de promoción, la idea de que, con esta novela, no se trata de descubrir a un escritor

3 Avis du traducteur: au moment de voir paraître l'édition française de *Paradiso* et à l'issue de près d'un millier et demi d'heures consacrées à cet ouvrage, nous ne prétendons pas avoir pu résoudre tous les problèmes tant de fidélité que de lisibilité posés par sa traduction. Nous tenons à remercier ici de leur contribution Severo Sarduy et l'auteur pour les éclaircissements qu'ils ont bien voulu nous apporter en de nombreux endroits, ainsi que Claude Durand pour sa si attentive lecture des états successifs de notre manuscrit. DC (Lezama Lima 1971).

latinoamericano más, como está ocurriendo con los autores del Boom en toda Europa, sino de editar a un gran clásico moderno y llenar así una vergonzosa y lamentable laguna en las bibliotecas francesas de literatura cubana, latinoamericana y mundial. Consecuentemente, la introducción de Lezama Lima debía hacerse, de preferencia, por la puerta principal del canon, situándolo, desde un comienzo, en una lista en la que aparecieran los nombres de algunas de las figuras mayores de la modernidad literaria occidental. Si en un principio se piensa por tanto en sacar *Paradiso* con un cintillo que rezaba simplemente “Llegada de Cuba, una novela fabulosa” (IMEC, SEL B 118 D4), pronto se deshecha esta idea en favor de una presentación más compleja que asocie al habanero a autores muy reconocidos y, en especial, a Proust. Y es que no solo se trataba de subrayar las distintas afinidades que podrían existir entre ambos, sino también de sacar partido de la intensa actualidad que rodeaba entonces al mítico escritor de *En busca del tiempo perdido* en vísperas de que se celebrara el año de su centenario.

Como instancia privilegiada del para-texto que preside al primer encuentro entre el lector y el libro, la contraportada de *Paradiso* da fe de este esfuerzo por esbozar una propuesta de lectura y preconfigurar el horizonte de escucha que debía orientar la recepción. Así, junto a la clara voluntad de afirmar el valor de un clásico moderno, se destaca el carácter polémico de la novela, un rasgo que se hace depender, por un lado, del ya mencionado escándalo que signa su aparición en 1966 y, por otro, acaso menos visible, del que trae consigo la traducción al francés del célebre libro de entrevistas de Luis Harss y Bárbara Dohmann, *Los nuestros* (1968). Recordemos que esa conocida serie de conversaciones con los escritores del Boom sale a la luz en París, a fines de 1970, bajo el título de *Portraits et propos* y es el último título de la venerable colección latinoamericana de Gallimard, La Croix du Sud. Su fundador y director, Roger Caillois, pone fin a una aventura de veinte años y se despide de sus lectores con esta compilación a la que se añade un postfacio de los dos autores (que algunos críticos atribuyen erradamente al editor francés porque no va firmado) donde estos hacen un balance bastante crítico y desenfadado de las últimas novedades latinoamericanas. En él, entre otros exabruptos, llegan a calificar a *Paradiso* de “biliosa novela-río”, cuya escritura es el trasunto de “una prosa onanista de adolescente tropical” (Harss/Dohmann 1970: 264). Obviamente, para Sarduy y Durand, que están preparando el lanzamiento de la novela en Francia en aquel momento, tamaño dislate no podía caer peor, sobre todo porque, lejos de quedar confinado en las páginas del libro, se ve reproducido en una larga y controversial reseña de *Portraits et propos* firmada por Claude Couffon, que se publica en *Le Monde* (Couffon 1970: 13). Es verdad que los dos editores de Le Seuil podrían haberlo ignorado; pero, en vez de hacerlo, deciden recoger el guante, citando literalmente las opiniones de Harss y Dolmann en la contraportada, como para darle otra vuelta de tuerca a una pro-

puesta de lectura que permita situar a *Paradiso* no solo entre las obras mayores de la modernidad sino entre los libros más atacados o perseguidos por la censura, uno de los grandes temas de Durand.

Numerosos autores y críticos consideran la aparición de *Paradiso* como una fecha capital en la historia de la literatura latinoamericana, comparable a la que marca la aparición de las obras de Proust y de Joyce en la nuestra. Uno de ellos agrega incluso: “Exuberante, barroco, representa nuestro loco Tercer Mundo del mismo modo en que Valéry representaba el espíritu europeo en 1930”. Para otros, en fin, esta obra maestra no es más que “una biliosa novela río con sus sueños salvajes y su prosa onanista de adolescente tropical.”

El libro provocó un escándalo en Cuba: puesto a la venta una mañana de 1966, ya no se encontraban ejemplares esa misma noche. Pero el escritor seguía sonriendo: “Si la Revolución es poderosa, puede asimilarlo todo, hasta el *Paradiso*”.

No se trata de una biografía ordinaria. La memoria registra menos los hechos que retiene, restaura o estimula las imágenes. Así se nutre de sueños y deseos tanto como del anhelo de un paraíso perdido que quizás nunca haya existido. Dicho paraíso es el Conocimiento y lo conocido. Además, una erudición prodigiosa, donde confluyen las más diversas culturas, contribuye constantemente al desciframiento de esta vida que es exilio, desarraigo, una forma de mirar la vida cotidiana como si fuera algo distante y de mirar lo distante como si pudiera ser abrazado.

¿Es José Lezama Lima, como se ha dicho, el Proust del Caribe? Quizás, entre otras cosas. Pero sin Descartes detrás. Y en la encrucijada de todos los mundos, creencias y civilizaciones. Al igual que su isla donde todas las mitologías han hecho escala.⁴

4 De nombreux auteurs et critiques considèrent la parution de *Paradiso* comme une date capitale dans l'histoire de la littérature latino-américaine, au même titre que celles des œuvres de Proust ou de Joyce pour les nôtres. L'un dit encore: “Exubérant, baroque, il représente notre Tiers monde fou autant que Valéry représentait l'esprit européen en 1930”. Pour quelques-uns, enfin, ce chef d'œuvre n'est un “bilieux roman-fleuve, avec ses rêves égrillards et sa prose onaniste d'adolescent des tropiques”.

Le livre fit scandale à Cuba: mis en vente un matin de 1966, on n'en trouvait plus d'exemplaires le soir même. L'écrivain gardait de le sourire: “Si la Révolution est puissante, elle peut tout assimiler, même le Paradiso”.

Ce n'est pas là une biographie ordinaire. La mémoire y comptabilise moins les faits qu'elle ne retient, restitue ou stimule les images. Elle est autant nourrie des rêves et des désirs que de la nostalgie d'un paradis perdu qui n'exista peut-être jamais. Ce paradis est tout autant la Connaissance que ce qui fut connu. Une prodigieuse érudition, où les cultures les plus diverses se mélangent, contribue sans cesse au déchiffrement de cette vie qui est exil, déracinement, façon de regarder le quotidien comme lointain et le lointain comme si on pouvait être embrasé.

José Lezama Lima est-il, comme on l'a dit, le Proust des Caraïbes ? Peut-être, entre autres. Mais sans Descartes derrière lui. Au carrefour de tous les mondes, croyance et civilisations. A l'image même de son île où toutes les mythologies firent escale (Lezama Lima 1971).

A principios de 1971, el lanzamiento plantea un problema suplementario. Descartada la hipótesis de un viaje de Lezama Lima a París evocada en una carta a Sarduy (Sarduy 1987: 105) y que había sido explorada a través de una mediación de la UNESCO y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, los editores entienden que la suerte de la novela va a depender esencialmente de la reacción de la prensa y los críticos. Durand escribe en una nota interna sin fecha: “Este es un libro que hay que imponer gracias a la crítica” (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). De ahí el cuidado que se pondrá en ofrecer toda la información necesaria para que esos primeros lectores, que son determinantes en la tasación de una obra, se hagan la idea más clara y precisa posible del autor y de las dimensiones de su novela. Junto a las pruebas encuadernadas, las voces entonces más prescriptoras de la crítica francesa reciben así, a principios de 1971, un importante dossier de la oficina de prensa de Le Seuil, que contiene la traducción al francés de una entrevista inédita de Lezama Lima con Ciro Bianchi Ross, otra con Armando Álvarez Bravo, que se había publicado en *Arca* de Montevideo, una selección de diez frases de Lezama Lima sobre la creación y la poesía sacadas de sus ensayos, y, finalmente, un prefacio de Julio Ramón Ribeyro para la edición peruana de *Paradiso*, que acabó convirtiéndose en el artículo “Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Proust” (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

La edición francesa sale finalmente de la imprenta el 1 de marzo de 1971 y la acogida es sencillamente espectacular. “La sensación literaria de esta primavera – escribe el redactor de *Le Figaro Littéraire* – se la debemos a Cuba. Pronto los lectores se dividirán en dos grupos: los que han leído *Paradiso* y . . . los otros” (Le Clerc’s 1971: 26). Ninguno de los medios entonces más influyentes en el campo literario francés deja de reseñar y de celebrar la aparición de la novela: *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine Littéraire*, *Les Nouvelles littéraires* y *l’Express* dedican una o varias páginas a *Paradiso* y arman incluso pequeños reportajes con entrevistas del autor o con testimonios de otros escritores que lo han conocido. Así, en el mismo número de *Le Figaro littéraire*, Guy Le Clerc’s confiesa que sale de la lectura de la novela “roto, feliz y fascinado” (Le Clerc’s 1971: 26), y sin ocultar las dificultades que presenta la lectura del libro (un prefacio o una introducción, dice, habrían sido necesarios para acompañar la publicación) destaca, sucesivamente, la impronta simbolista y la importancia de la imagen en la prosa del poeta, el contenido nacional y familiar del relato, las afinidades con Proust (“una busca del tiempo perdido y recobrado, salpicado de especias cubanas”) y la diversidad de las experiencias que se narran y analizan en los distintos capítulos de una novela veladamente autobiográfica. Para concluir, confiesa, apoyándose en las opiniones de Vargas Llosa y Cortázar, que tiene la impresión de haber escuchado al fin, cito y traduzco literalmente: “la voz auténtica del continente latinoamericano” (Le Clerc’s 1971: 26).

Su reseña aparece acompañada en esas páginas del periódico de una breve entrevista a Alejo Carpentier, presentado como el primer editor de *Paradiso*, quien da cuenta de su vieja amistad con el autor habanero y declara, entre otras perlas, que “Lezama Lima es un poeta escandalosamente católico” (Le Clec’s 1971: 26).

Por su parte, Cortázar escribe la reseña para el suplemento literario de *Le Monde* a comienzos de abril y, retomando algunos temas de su ensayo sobre el escritor, pone de relieve la rica ambivalencia de una obra que se mueve con una impresionante soltura entre el dios de los teólogos y el erotismo más provocador, entre sus raíces cubanas y una visión enciclopédica de la cultura, entre una historia muy personal y otra que pertenece a todos. Para colocar al autor y a la obra en una perspectiva histórica que haga explícito su linaje heterodoxo, escribe:

Seamos claros: ante un libro que escapa a los cánones más o menos definidos del género novelesco, solo tendrá acceso a *Paradiso* quien entienda que se trata de una novela en el sentido del *Roman de la rose*, las historias del ciclo de Arturo, *Hyperion* de Hölderlin, *La Muerte de Virgilio* de Hermann Broch, una parte de los escritos de Raymond Roussel, de Djuna Barnes o de Anaïs Nin. . . (Cortázar 1971: 36).⁵

Cortázar insiste luego, como lo había hecho en su ensayo, en el tema de la supuesta inocencia que explicaría parte de las ingenuidades expresivas y los errores de erudición que se encuentran en la novela, una suerte de recurso al primitivismo y a la celebración de la espontaneidad con que Lezama Lima abordaría las tradiciones culturales de Oriente y Occidente. “Este libro encontrará su lento y delicioso camino hasta el corazón de aquellos para quienes la literatura es un viaje por esas zonas del espíritu donde un dios con cabeza de Ibis marcha de la mano junto a un tal Canterel, el mago de Raymond Roussel”, concluye (Cortázar 1971: 36)

Otras reseñas, como la de Claude Fell para *Les Nouvelles littéraires*, destacan el largo proceso de gestación de una novela que resulta de más de dos décadas de trabajo. Lejos de hacer de ella una inesperada novedad, la reponen así dentro de la trayectoria de Lezama como el fruto maduro de un escritor que alcanza la plena posesión de su oficio, creando una nueva frontera donde se encuentran prosa y poesía: “antes que el entusiasmo de ciertos críticos y un perfume de escándalo des-

⁵ Disons-le clairement: face à un livre qui échappe aux canons plus ou moins définis du genre romanesque, seul aura accès à *Paradiso* qui saura voir qu’il s’agit là d’un roman dans le sens où le sont le *Roman de la rose*, les récits du cycle arthurien, *l’Hyperion*, de Hölderlin, la *Mort de Virgile*, de Hermann Broch, une partie des écrits de Raymond Roussel, ceux de Djuna Barnes ou d’Anaïs Nin. . . (Cortázar 1971: 36).

pierten un interés por el libro, Lezama Lima había estado elaborando paciente-mente una obra capital de poeta y ensayista” (Fell 1971: 14).

Un lugar especial en este proceso de recepción es el que ocupan las reseñas de *La Quinzaine Littéraire* y de *l'Express*, pues los reseñistas no son otros que los mismos editores de la novela: Severo Sarduy y Claude Durand. Por lo que toca a la primera, si, en un principio, era el director de *La Quinzaine littéraire*, Maurice Nadeau, quien debía escribir sobre *Paradiso*, una nota nos advierte que prefirió cederle el lugar a Sarduy, aunque sea uno de los responsables de la edición, ya que es uno de los mejores conocedores de la obra de su compatriota y un guía más seguro para adentrarse en los arcanos de su obra. Es así como Sarduy acaba colocando en *La Quinzaine littéraire* su artículo “Un Proust cubain” que se abre con el siguiente encabezamiento: “Prefiero decirlo de una vez: se trata de uno de los libros del siglo” (Sarduy 1971: 3). La reseña busca motivar este juicio con una descripción compleja y cuidadosa de *Paradiso* en tanto texto, relato e imagen que pasan proteicamente por las formas de la ficción autobiográfica, la historia familiar y nacional, el fraseo de una prosa asmática, el culto a la madre, el amor al conocimiento y sobre todo un erotismo homosexual cuya teorización sitúa a la figura del andrógino en el origen mismo de la creación y como la fuente primera de la palabra: “el discurso sobre el erotismo se resuelve siempre en una ideología de la escritura: la substancia devoradora de la palabra, que constituye la materia de esta novela-imagen, encuentra su exacta correspondencia en el substrato andrógino de la creación” (Sarduy 1971: 3).

Sarduy echa mano además de la teoría poética del habanero y de sus figuras principales – la *ocupatio*, el súbito, la experiencia oblicua y el método hipertético – para dar una visión más equilibrada y profunda de la composición novela, entre su exuberancia manifiesta y el rigor de su diseño: “se trata – concluye – de uno de esos libros-mundo en los que un escritor puede encontrar aquello que lo proveerá de una gramática para la creación” (Sarduy 1971: 3). Como en *Le Figaro littéraire*, también en *La Quinzaine littéraire* la reseña se acompaña de una entrevista, solo que esta vez es del propio Lezama Lima, quien contesta a las preguntas de Jean-Michel Fossey sobre las generaciones literarias, la autocensura y la supresión de los derechos de autor en Cuba.

La reseña de Durand en *l'Express*, fiel a la matriz de la promoción, lleva un título análogo a la de Sarduy, “Le Proust des Caraïbes”, y describe antes que nada lo que significa entrar en la novela: “Leer *Paradiso* es como encerrarse en una pieza distante, con todas las persianas cerradas, cuando llegan la hora de la canícula, y dejar que nuestra lectura se vaya acomodando, como nuestros ojos, a esa penumbra” (Durand 1971: 129). Durand vuelve luego sobre algunos de los temas ya tratados en otras notas, como el aspecto problemáticamente autobiográfico de la historia, el delicioso relato de una infancia y una adoles-

cencia cubanas, la nostalgia de la familia como hogar perdido y la utopía de una incondicionalidad de lo poético que anima las discusiones del joven Cemí con sus compañeros universitarios. Pero no olvida señalar también que *Paradiso* habría podido ser el primer caso de censura abierta en la Cuba de Castro y que se acaba de producir, mientras redacta sus líneas, la detención del poeta Heberto Padilla en La Habana (Durand 1971: 129). Por último, al igual que otros críticos, el editor tiene por entonces la impresión de que la publicación de la novela marca un hito en el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana que se está viviendo en Europa.

Paradiso aparece hoy en el momento más oportuno: con este libro enorme, incómodo a fuerza de querer imponerse y no parecerse a ningún otro, no solo parece consumarse el triunfo de las letras latinoamericanas, sino que se puede por fin esperar a que se hable de una obra así con la misma consideración que se le concedería si hubiera sido escrita por un autor californiano o berlinés (Durand 1971: 130).⁶

Una primera tirada de 5 mil ejemplares en marzo es seguida por una segunda impresión de 3000 más en mayo (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*). Las ventas son superiores a las expectativas y no solo se ven aupadas por la excepcional recepción de la novela sino también por su nominación, en abril, para el Premio al Mejor Libro Extranjero – un galardón del que será finalista junto a *La barca de hielo* del argentino Mallea y *Ciudades a la deriva* el griego Tsirkas. Con este éxito crítico y comercial de *Paradiso*, la colección de literaturas extranjeras de Le Seuil, Cadre vert (literalmente, “marco verde”, en alusión a su diseño) consolida su lugar como una colección de referencia para la literatura latinoamericana en Francia, justamente en el año en que, como ya se dijo, Caillois y Gallimard cierran La Croix du Sud. Además, en aquel periodo final del Boom, en que se buscan afanosamente nuevas voces y libros latinoamericanos, Le Seuil ejerce una influencia que va más allá del campo cultural francés y se extiende internacionalmente, tal como lo asienta el testimonio de Durand a su regreso de la Feria del Libro de Frankfurt. En una carta que le envía a Lezama Lima en noviembre de 1971, le dice:

También espero que los numerosos editores extranjeros que nos han expresado su deseo de traducir *Paradiso* a varios idiomas hayan podido comunicarse con usted directamente.

⁶ *Paradiso* paraît aujourd’hui à point nommé: avec ce livre énorme, encombrant à force de s’imposer et de ne ressembler à nul autre, non seulement le triomphe des lettres latino-américaines semble complet, mais on peut enfin s’attendre à voir parler d’une telle œuvre avec la même considération que si elle venait d’un auteur californien ou berlinois (Durand 1971: 130).

Si de alguna manera podemos ayudarlo a este respecto, por favor, escíbame (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).⁷

A lo largo de esa década, las traducciones de la novela van dibujando así una cartografía que va de París a Milán (Edizione Il Saggiatore, 1971), de Milán a Nueva York (Farrar, Strauss and Giroux, 1974) y de Nueva York a Frankfurt (Surhkamp Verlag, 1979), antes de que el proceso de internacionalización alcance otras lenguas y otros continentes en los ochenta, noventa y dos mil. Por lo que toca a Francia, la estrella de Lezama Lima se mantiene muy viva durante los años siguientes gracias al vasto capital simbólico que se ha ganado con *Paradiso* y a pesar de que pasará casi una década antes de que se vuelva a traducir y publicar otro libro del autor en el país de Montaigne y de Proust.

Lezama Lima poeta, cuentista, ensayista

El problema se les plantea rápidamente a los dos editores de Le Seuil tras el éxito de la novela: ¿qué publicar después *Paradiso* y cómo darle una cierta continuidad a la presencia de la obra de Lezama Lima en Francia? Durand y Sarduy no las tenían todas consigo. Por un lado, el maestro no había terminado aún *Inferno*, la tan esperada segunda parte de *Paradiso* que, como es sabido, acabará intitulándose *Oppiano Licario* y saldrá a la luz póstumamente en 1977; por otro, consultado sobre el asunto, Lezama Lima se niega rotundamente a que se traduzcan sus cuentos. En una carta del 26 de setiembre de 1971, le dice formalmente a Durand:

No tengo interés en publicar mis cuentos en francés. Son unos cinco cuentos cuya extensión no pasará de 50 o 60 páginas. Los hice como un ejercicio de prosa para entrar en el mundo de *Paradiso*. Publicarlos hoy me parecería una torpeza, pues su aparición sería ridícula después del mundo de *Paradiso*. Ustedes pueden publicar ensayos o poemas míos. Por mi otra novela, continuación de *Paradiso*, habrá que esperar un tiempo (IMEC, Sel, dossier *Paradiso*).

Lo que el escritor manifiestamente ignora es que la colección Cadre vert de Le Seuil es, básicamente, una colección de ficción narrativa y no de ensayo ni de poesía. Por eso Durand y Sarduy le proponen en un principio traducir los cuentos. Es verdad que, según consta en el dossier editorial, unos años más tarde,

⁷ J'espère d'autre part que les nombreux éditeurs étrangers qui nous ont exprimé le désir de traduire *Paradiso* en diverses langues ont pu vous joindre directement. Si, de quelque manière, nous pouvons vous être utiles en ce domaine, n'hésitez pas à me l'écrire (IMEC, SEL, dossier *Paradiso*).

en 1975, Carlos Barral les hace llegar a ambos el volumen azul de la poesía completa de Lezama Lima que publica en Barcelona (IMEC, Sel B 118 D4) ; pero no creo que pueda vincularse ese envío a un proyecto editorial concreto. Cadre vert era, en esencia, una colección de narrativa y solo excepcionalmente, como en el caso de Heberto Padilla, se habían publicado en ella obras en verso. Los dos editores se quedan así sin posibilidad alguna de sacar a corto plazo otro título que acompañe o prolongue la estela de *Paradiso*.

Hay que esperar de hecho hasta 1981 y 1983, para que se editen en Francia, respectivamente, un libro de poemas y otro de ensayos del habanero. Se trata de *Dador* (Lezama Lima 1981) y de *Introducción a los vasos órficos* (Lezama Lima 1983). Ambos aparecen en la colección Barroco de la editorial Flammarion, que dirigía el escritor Gérard de Cortanze. Bastante más ecléctica que Cadre vert, la de Flammarion reunía a poetas y novelistas latinoamericanos tan distintos como Saer, Vallejo, Bryce Echenique, Drummond de Andrade y Jodorowsky, entre otros. Desafortunadamente, ninguno de los dos libros parece haber tenido una recepción destacada a despecho de los esfuerzos del editor y de las intervenciones públicas del siempre fiel Sarduy que buscaron suscitar el interés de la prensa y los lectores. Este último, según recuerda Alicia Dujovne Ortiz en una entrevista reciente (Dujovne Ortiz 2015), no duda incluso en participar en el lanzamiento parisino de la traducción del poemario, organizado por Flammarion, y lee en dicha ocasión un breve texto, “Escrito sobre Dador”, que será recompilado más tarde en su *Antología* (Sarduy 2000: 143). Por su parte, el traductor de los ensayos, Albert Bensoussan, entre apenado y resignado, nos deja otro testimonio de aquella malograda recepción cuando evoca en sus *Confessions d'un traître* (1995) la perplejidad de sus interlocutores franceses ante la oscuridad de los escritos órficos del maestro (Bensoussan 1995: 39). En suma, y para hacerlo breve, si se dejan de lado las reseñas de Hubert Juin en *Le Monde* (Juin 1981) y de Jacques Fressard en *La Quinzaine Littéraire* (Fressard 1983), lo cierto es que con estos dos libros no ocurrió nada que pueda compararse a la acogida de *Paradiso*.

Sin embargo, esto no quiere decir que la voz del poeta no se haya hecho ya para entonces un camino en Francia. Al contrario, a principios de los años cuarenta, las primeras traducciones francesas de Lezama Lima son de sus versos y luego, a lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta, su poesía va a seguirse difundiendo, por vías alternas, gracias a la labor de un puñado de notabilísimos traductores, entre los cuales figuran René Depestre, Claude Couffon, Jean-Pierre Faye, Michel Deguy, Álvaro Uribe y Benito Pelegrín. Todos ellos dan a conocer en revistas, antologías y festivales tanto los poemas mayores del habanero como los rudimentos de su sistema poético. Un lugar muy especial debe hacerse, sin embargo, a Pelegrín en este doble ejercicio. Y es que su radio de acción resulta, a la sazón, bastante más amplio, pues, a diferencia de los demás, Pelegrín se mueve

a la vez dentro del circuito propiamente literario de la creación poética francesa y sus publicaciones periódicas, y dentro del circuito de la enseñanza y la investigación universitaria. Por un lado, publica así sus cuidadas traducciones de poemas como “Dador”, “Ronda sin fanal” y “La fijeza” en *Les Nouvelles littéraires* (Pelegrín 1976: 8) o en la revista *Sud* (Lezama Lima 1978: 177–201); y, por otro, desarrolla un importante trabajo teórico sobre la poética del maestro dentro del grupo de investigación transdisciplinario CIEREC de la Universidad de Saint-Etienne (Pelegrín 1977; 1978). La lectura que elabora de la poesía de Lezama Lima en el seno de este equipo se cuenta entre los aportes más ricos e interesantes de la crítica universitaria francesa en aquellos años tan marcados por el giro lingüístico y estructuralista. Valga como un botón de muestra una cita del artículo que lee en el ya mencionado coloquio de la Universidad de Poitiers, en 1982, y donde recorre la obra en verso del poeta habanero en pos de una comprensión de la misma que constituya como el fundamento sobre el que se alza su trabajo de traductor.

Solo la red, las redes de la lengua, podrán captar el vuelo caprichoso de la forma poética. Exige tal práctica una filosofía del verbo. Y esta teoría de la palabra resulta otra vez cruzada por el trabajo de la *diferencia*, de la desviación, del desvío del sentido, del desvarío de la significación por la plurisemia de la oblicuidad, de la acepción coruscante, *arcántica*, obsoleta. Para Lezama, toda palabra tiene un poder personal de *adherencias*, de ecos, de modulaciones, cuya calidad poética es proporcionalmente inversa a su evidencia, a su trivialidad. Es necesario, pues, arrancar la palabra a su pesadumbre semántica cotidiana, denotativa, a su contexto, a sus adherencias. Desarraigada de las contingencias semánticas comunes que la tenían presa, la palabra recobra una como pureza e inocencia nuevas, del mismo modo, diría yo, que, en la música moderna, la nota, emancipada de la jerarquía de la tonalidad, de la octava, renace más disponible y libre para jugar en sistemas y combinaciones inauditas (Pelegrín 1984: 232–33).

Agreguemos que Pelegrín, vinculado asimismo al Centro Interuniversitario de Estudios Cubanos, había viajado varias veces a la isla y conocía personalmente a algunos de los antiguos miembros del grupo de *Orígenes*. Además, era un reconocido especialista de la retórica del Barroco y, como tal, nada menos que el traductor al francés de la edición de *La agudeza y arte de ingenio* de Gracián publicada por Le Seuil (Gracián [1647] 1983). Creo que no hace falta decir mucho más para entender por qué, cuando Didier Coste se marcha a Australia para proseguir su carrera en la Universidad de Sidney a mediados de los años setenta, Sarduy no duda en recurrir a Pelegrín y en confiarle la traducción de los dos últimos libros de Lezama Lima que saldrán bajo el sello de las Ediciones du Seuil: los cinco cuentos de *Juego de las decapitaciones* (1983) y la novela inconclusa *Oppiano Licario*.

Consta que, tras la muerte de Lezama Lima en 1976, y temiendo que otros editores franceses puedan interesarse en ambos libros, Sarduy reabre las nego-

ciaciones con la viuda del escritor, María Luisa Bautista, y con el Centro Nacional de Derechos de Autor de Cuba. Una nota interna deja claro que el objetivo que se persigue publicando primero los cuentos es “confirmar el lugar de Seuil como editor de Lezama Lima en Francia” (IMEC, Sel B 118 D4). En su informe de lectura, Sarduy pone asimismo el acento en el carácter estratégico que reviste la traducción de este pequeño libro, como una suerte de escala técnica entre las dos novelas y un modo de refrescar la presencia de Lezama Lima en el panorama editorial francés: “Situadas entre las dos obras mayores, *Paradiso* y *Opiano Licario*, estos cuentos son una breve fiesta en la que, como en una iluminación, las metáforas más osadas e inesperadas reúnen de pronto, en un relámpago, las culturas más distantes, los saberes más alejados en el tiempo” (IMEC, Sel B 118 D4).

El trabajo de Pelegrín con los cinco cuentos es notable y no solo es reconocido por el mismo editor – Sarduy le agradece en una carta que haya conseguido darle a cada texto un estilo “verosímil” en francés (IMEC, Sel B 118 D4) – sino también por los numerosos críticos que reseñan el libro cuando llega a las librerías en enero de 1984 (Lezama Lima 1984a). Jacques Fressard escribe así en *La Quinzaine littéraire*: “demostramos gracias al editor que supo encargar la traducción de estos cuentos a Benito Pelegrín [. . .] no se podía hacerlo mejor: todo el arte del cubano se despliega aquí en nuestra lengua con su intelectualismo y su sensualidad” (Fressard 1984: 7). También Héctor Bianciotti en *Le Nouvel Observateur* (Bianciotti 1984: 70), Gérard de Cortanze en el *Magazine littéraire* (De Cortanze 1984: 24) y Claire Paillet en *l'Esprit* (Paillet 1984: 151) saludan esta traducción de Pelegrín con la que la experiencia adquirida en el trasiego con la poesía del habanero se pone al servicio de la invención de una prosa capaz de hacer palpable en francés su originalidad. Casi todos los críticos no dejan sin embargo de señalar al mismo tiempo que se trata de una obra menor del cubano: Herbert Juin escribe en *Le Monde* que los cuentos constituyen una buena “introducción” (Juin 1984: 37) al universo de Lezama Lima, mientras que Bianciotti los califica de “ejercicios de vocalización” (Bianciotti 1984: 70) y Fressard los ve, con buen tino, como una “etapa” en el camino que lleva a *Paradiso* (Fressard 1984: 7).

Es necesario, no obstante, recontextualizar con más detalle la aparición de este pequeño volumen en un gran momento dentro del *cursus honorum* del cubano en Francia. Y es que los años ochenta constituyen una década de oro para su entronización en los distintos territorios del campo cultural en los que su obra está presente, comenzando con los estudios latinoamericanos y la investigación universitaria. A este respecto, no se puede dejar de mencionar una vez más el sonado Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima que reúne en Poitiers, en 1982, a muchos de los principales tenores de la crítica lezamiana. Organizado por Alain Sicard y su equipo de latinoamericanistas, en el evento se dan

cita, entre otros, Julio Cortázar, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Armando Álvarez Bravo, Abel Prieto, Saúl Yurkievich y Benito Pelegrín. Los dos tomos que recogen aquellos cuatro días de trabajo (Vizcaino 1984) permiten dar cuenta del incontestable lugar canónico que Lezama Lima ocupa ya en la escala de valor de la crítica académica francesa y simultáneamente de la ruda disputa que se plantea en torno a su posteridad tras el caso Padilla y la publicación de las *Cartas, 1939–1976* (1979) editadas en Madrid por su hermana, Eloísa Lezama Lima. Ciertamente, la misa de Poitiers no fue nada ecuménica: como queda asentado en las actas, hubo allí un choque frontal entre Armando Álvarez Bravo, que denunciaba en su intervención la situación de marginalidad, acoso y abandono que vivió el maestro durante sus últimos años, y la versión oficial de Vitier y García Marruz, que negaba esos extremos. Si ya, desde los años sesenta, la inscripción de la obra del habanero en el campo cultural galo arrastraba la sombra de la lucha política entre la Revolución y la disidencia, Poitiers lo hace explícito en forma contundente y pone de relieve ese subtexto conflictivo que ha de acompañar como en sordina la lectura de Lezama Lima en muchos dossiers y homenajes durante las dos décadas siguientes, más allá del final de la Guerra Fría (Valdés 2000).

Sería fastidioso y prácticamente imposible dar cuenta aquí de todas las tesis, los dossiers y los artículos universitarios que se dedican a la obra del cubano en Francia en aquellos años; pero no se puede dejar de mencionar, cuando se habla de su lugar dentro de los estudios latinoamericanistas, ese hito que constituye la publicación, en París, de la edición crítica de *Paradiso* bajo el sello de la colección Archivos (Lezama Lima 1988). Fruto de un proyecto internacional patrocinado por la UNESCO y coordinado por la Universidad de Paris-Nanterre y el CNRS, dicha colección busca por entonces imponerse como una referencia filológica y ecdótica en el área latinoamericana, proponiendo una estricta lista de clásicos modernos de América Latina consensuada con los principales especialistas de la disciplina. Tras varias reuniones preliminares del consejo científico, los dos primeros volúmenes de la colección se dedican así a obras de Miguel Ángel Asturias y Ricardo Güiraldes, dos escritores muy vinculados a París y al mundo cultural francés; pero el tercero es para el cubano y su novela. Un texto establecido filológicamente, un conjunto de lecturas actualizadas, un dossier de recepción y una serie de suplementos (facsímiles, manuscritos, cartas, entrevistas) forman el cuerpo de esta edición que sigue siendo hoy un objeto de consulta obligatoria para todos los estudiosos de Lezama Lima. Bajo la supervisión del editor general del proyecto Archivos, Amos Segala, el volumen de *Paradiso* sale a la luz en París, en 1988, con las firmas de un equipo dirigido por Cintio Vitier y entre cuyos colaboradores se cuenta a José Prats Sariol, Ciro Bianchi Ross, Julio Ortega, Benito Pelegrín y Severo Sarduy.

Pero los años ochenta no son solo los años de una instancia de especialización académica de la lectura de Lezama Lima en Francia. Por el contrario, hay signos fehacientes de un esfuerzo por ampliar sus públicos más allá de los círculos literarios y universitarios, como lo muestra la publicación de la edición de bolsillo de *Paradiso*, que llega a las librerías en 1984, y el homenaje que le dedica la estación de radio France Culture en 1985. Este, que puede escucharse en los archivos del INA, en la Biblioteca Nacional de Francia, fue preparado por Hubert Juin para la serie *Une vie, une oeuvre* – una serie entonces muy escuchada y que acogía esencialmente a autores consagrados de la literatura francesa y a algunas figuras internacionales ampliamente reconocidas. Intitulado “José Lezama Lima ou le triomphe du Baroque”, el programa supone el ingreso del cubano en este selecto círculo (Juin 1985). Juin reúne durante una hora y media a un puñado de especialistas del escritor para que esbocen ante los micrófonos una semblanza del personaje y una lectura de sus libros que pongan de relieve justamente su importancia y su significación dentro de la literatura contemporánea. Al hilo de los minutos, la recitación de varios poemas de Lezama Lima en francés y español se va tejiendo así con las intervenciones de Gérard de Cortanze, Eduardo Manet, Benito Pelegrín, Sylvie Mignonneau, Albert Bensoussan y Severo Sarduy, quienes dan cuenta de distintas facetas de la obra del habanero y contribuyen a realzar su estatura canónica para los numerosos oyentes de France Culture.

La reedición de *Paradiso* en la colección de bolsillo Points Roman de Le Seuil es otro signo de este intento por ampliar los públicos. Creada en 1980 con la doble vocación de ser una colección popular y de ofrecer una exigente selección de novelas contemporáneas, Points Roman reedita inicialmente en su pequeño formato libros de Calvino, Grass, Butor, Musil y Gadda. A ellos viene a sumarse, en 1984, la celebrada ficción nacional y familiar de José Lezama Lima como una de las apuestas más arriesgadas de los editores (Lezama Lima 1984b). Sarduy, que ha renegociado los contratos para esta edición, no ignora lo que significa este paso de la novela a bolsillo y su incorporación a Points Roman: digamos que es la culminación del largo proceso de creación de valor que ahora sitúa al maestro en Francia en unos niveles de reconocimiento y de apreciación crítica semejantes a los que son los suyos en el ámbito latinoamericano. Al final de la renegociación, en una breve carta en francés que le envía a María Luisa Bautista, le dice refiriéndose a su esposo:

Creo que con la acogida y el entusiasmo que ha suscitado su obra en Francia, puedo considerar cumplida una de las misiones que me había asignado a mi llegada a Europa y que

así mi larga ausencia de la isla, gracias al reconocimiento mundial de su obra, se ve en cierto modo atenuada (IMEC, Sel B 118 D4).⁸

Por desgracia, este intento por hacer llegar la obra de Lezama Lima en Francia a más lectores y volverla así algo más “popular” (valgan las comillas) no arrojará los resultados esperados. El habanero seguirá siendo, básicamente, un autor de culto, cuya lectura se reserva a ciertos públicos franceses y a los especialistas universitarios de América Latina y el Caribe. Además, en aquella década de transición entre las neo-vanguardias textualistas y las nuevas escrituras postmodernas, el elogio de una sencillez desjerarquizada y de una narración cuyo único norte sería la construcción de una historia mal podían favorecer un incremento de los lectores de una literatura tan barroca, poética y metafísica. Entre bromas y veras, y como para dar una idea del lugar del cubano, la crítica y periodista Nadia Tazi escribe en la edición parisina de *Vogue* en 1990:

Paradiso de Lezama Lima es el tipo de texto que tiene su tribu de incondicionales – se es “lezamiano” como otros son “proustianos” – incluyendo naturalmente sus contraseñas y sus anécdotas, como esa de Cortázar quien, tras abrir su ejemplar de la novela, se envolvió en sus cobijas, agarró a su gato y no volvió a salir de casa durante unos diez días. Se sabe incluso de adeptos que la consultan como al oráculo chino y de otros que han hecho transcripciones herméticas del último capítulo (Tazi 1990: 24).⁹

La publicación de *Oppiano Licario* en Francia, en 1991, no modifica substancialmente esta situación (Lezama Lima 1991). Cabría decir más bien que la confirma y la agudiza, pues la recepción no podía menos que hacerse eco de las serias dificultades que planteaba la lectura de un manuscrito inconcluso y cuya traducción y edición habían tardado más de diez años. Efectivamente, tal y como se puede constatar en los archivos, el contrato original para la cesión de derechos de la novela data de 1980. Si pasa una década y se avanza tan poco en el proceso editorial es, en buena medida, por los problemas prácticamente insolubles que suscitaba el estadio en que Lezama Lima dejó los borradores a su muerte, tanto por lo que toca al desciframiento del texto como a su estructura y

⁸ Je pense qu’avec l’accueil et l’enthousiasme que son œuvre a suscités en Frances, je peux considérer comme accomplie une des missions que je m’étais assignée à mon arrivée en Europe et que ma longue absence de l’île –avec la reconnaissance mondiale de cette œuvre – est en quelque sorte atténuée (IMEC, Sel B 118 D4).

⁹ *Paradiso* de Lezama Lima est le genre de texte qui possède sa tribu d’inconditionnels – on est “lezamesque” comme d’autres sont “proustiens” – comportant naturellement ses mots de passe et ses anecdotes, dont celle de Cortázar qui, une fois le livre ouvert, s’enroula dans sa couverture, prit son chat et ne sortit plus de la maison pendant une dizaine de jours. On connaît même des adeptes qui le consultent comme l’oracle chinois et d’autres qui ont donné des transcriptions hermétiques du dernier chapitre (Tazi 1990: 24).

ordenamiento. Antes de lanzarse a traducir, Benito Pelegrín le comunica repetidamente a Sarduy sus dudas en cuanto a la viabilidad del proyecto y, según se señala en la nota preliminar de la edición, pide cotejar la copia mecanografiada que recibe la editorial en París, con el manuscrito original que se encontraba en la Biblioteca Nacional de La Habana y con las versiones publicadas en Cuba y España (IMEC, Sel B 118 D4). El trabajo de edición y traducción del libro se convierte de esta suerte en un prolongado ejercicio filológico que conlleva una comparación entre las distintas versiones, un arbitraje entre las lecciones posibles y un (re)establecimiento del texto que es también una recomposición del mismo. Tal proceso, como puede imaginarse, no deja de crear constantes tensiones en el equipo editorial entre el editor y el traductor, y entre el traductor y los relectores, pues la cuestión del margen de interpretación aceptable o admisible está siempre presente. Pero este mismo trabajo largo y detallado hace de la versión francesa de *Oppiano Licario* una versión única e irreductible a un mero calco de los varios originales. Como ocurre por entonces con otras novelas latinoamericanas – estoy pensando en los *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante o en *Colibrí* (1984) del propio Sarduy – se trata una edición cuyo texto posee unas características propias y particulares que lo distinguen y diferencian, pero que no por ello debería ser considerado como una traición o una desfiguración de la obra, sino más bien como una singularísima variante que activa otras lecciones y otros sentidos posibles del texto. Sarduy se explica con los lectores en el extenso prefacio que acompaña la traducción francesa:

Al morir en 1976, Lezama no había podido terminar y mucho menos corregir *Oppiano Licario*. El manuscrito del que se tomó la edición original es por tanto un palimpsesto. Para dar al lector francés una versión que no sea una mera herramienta de trabajo, fueron necesarios numerosos ajustes gramaticales, corregir ciertos lapsus e incluso correr el riesgo de la interpretación en varias ocasiones (Sarduy 1991: 7).¹⁰

Este prefacio de Sarduy, en consonancia con la versión que se ofrece del manuscrito, persigue adelantar las claves de una lectura que ponga el acento en la continuidad entre *Paradiso* y *Oppiano Licario*, pero que, al mismo tiempo, permita destacar el contenido marcadamente identitario, poético y metafísico de la nueva novela. Más que un relato, lo que se cuenta, según el editor, es una secreta epopeya cósmica y nacional: la mítica refundación de Cuba por la imagen,

10 A sa mort, en 1976, Lezama n'avait pu ni finir ni *a fortiori* corriger *Oppiano Licario*. Le manuscrit dont a été tirée l'édition originale est donc un palimpseste. Il a fallu, pour donner au lecteur français une version qui soit autre chose qu'un simple instrument de travail, opérer de nombreux ajustements grammaticaux, corriger certains lapsus, et prendre même à plusieurs reprises le risque de l'interprétation (Sarduy 1991: 7).

que moviliza todo el sistema poético de Lezama Lima y encarna en la odisea de Hernando de Soto y en la transmisión del legado genesiaco de Oppiano Licario a José Cemí. Como es sabido, en la novela, aquel le deja a éste un libro con su hermana Ynaca: la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas* – un manuscrito que desgarran al final unos perros y cuyo centro vacío es un poema nunca escrito. Sarduy ve en esa imposible empresa, siempre inconclusa, una metáfora del destino de la isla y del propio *Oppiano Licario* como proyecto inacabado.

Muchos de los críticos y periodistas que reseñan la novela seguirán, agradecidos, esta propuesta de lectura. Jean-Didier Wagneur señala así en el suplemento literario de *Libération* que “el centro de gravedad de este volumen es una página blanca, figura involuntaria del vacío alrededor del cual parece girar toda la concepción del mundo de Lezama Lima” (Wagneur 1990: 5). Por su parte, Florianne Vidal señala en *Art Press*: “*Oppiano Licario* prolonga la narración de *Paradiso* y culmina la edificación de una extraordinaria cosmogonía, toda volcada al descubrimiento de la imagen encarnada, otra forma del verbo genesiaco” (Vidal 1991: 58). Casi todos los que escriben sobre la novela no dejan de subrayar el contenido altamente simbólico de una historia que hay que leer en una clave alegórica y cuya fuerza poética supone a menudo una experiencia de los límites de la narración misma, como bien apunta Jean-Michel Fossey en *La Quinzaine littéraire*: “En *Oppiano Licario*, más aún que en *Paradiso*, quedamos atrapados en una corriente de imágenes en movimiento perpetuo, en un caleidoscopio que escapa a toda reducción narrativa” (Fossey 1991: 8). Pero, a pesar de esta y de otras serias dificultades que plantea la aproximación al texto, prácticamente todos los que escriben sobre *Oppiano Licario* saludan su publicación como una justa confirmación del sitio preeminente de la obra de Lezama Lima en el paisaje literario francés de aquellos años. Florianne Vidal es sin duda la más explícita:

A lo incompleto del texto original, a sus inevitables obscuridades, sus escorias gramaticales y lagunas narrativas, Benito Pelegrin, a quien ya debemos la traducción de *Juego de las decapitaciones*, aportó su talento y su erudición, para que esta novela póstuma de José Lezama Lima, resucitada después de quince años, confirme el lugar de su autor entre los grandes nombres de la literatura contemporánea (Vidal 1991: 59).¹¹

11 A l'inachèvement du texte original, à ses inévitables obscurités, scories grammaticales et lacunes narratives, Benito Pelegrin, a qui nous devons déjà la traduction de *Jeux des décapitations*, apporte son talent et son érudition, afin que ce roman posthume de José Lezama Lima, ressuscité au bout de quinze années, vienne confirmer la place de son auteur parmi les plus grands noms de la littérature contemporaine (Vidal 1991: 59).

Oppiano Licario no será nunca reeditada ni pasará tampoco al formato de bolsillo. Sin embargo, es innegable que su publicación contribuyó en su momento a acrecentar el capital simbólico de Lezama Lima en Francia y a preservar su aura de escritor indispensable dentro del canon del siglo XX.

A mi modo de ver, para un cierto público francés, no ha dejado de serlo en las tres décadas que han pasado desde entonces. En efecto, como autor de culto, reservado a los eternos *happy few*, sigue siendo regularmente objeto de dossiers y homenajes en distintas revistas culturales, y además se le estudia en artículos universitarios y coloquios, y hasta se le comenta en programas de radio de alta escucha. Justamente en uno de los dossier más importantes que se le han consagrado desde la aparición de *Oppiano Licario* – el de *Art Press*, que salió en 1999–, Jacques Henri lo presentaba acertada e ingeniosamente como “José Lezama Lima, le célèbre méconnu”, es decir, José Lezama Lima no “el célèbre desconocido” sino “el célèbre poco o mal conocido”. ¿Es muy distinta su situación hoy dentro ámbito de la lengua española o acaso en el de la alemana, la italiana o la inglesa? Resulta difícil saberlo, pero lo que sí parece cierto es que, como he tratado de demostrarlo, la trayectoria francesa del cubano y sus libros es singularísima entre los autores que llegan a Europa en tiempos del Boom, ya que conecta como pocas a las distintas historias que se tejen entre su escritura, su vida y su posteridad. Y todo esto desde la génesis misma de la novela *Paradiso* hasta este presente en el que su nombre sigue circulando entre un puñado de lectores como una gozosa moneda secreta o, si se prefiere, simplemente como “un clásico”, es decir, como la promesa de una lectura necesaria.

Bibliografía

- Bensoussan, Albert (1995): *Confessions d'un traître*. Rennes: PUR.
- Bianciotti, Héctor (1984): “Le cigare de la colombe”. En: *Le Nouvel Observateur*, 10 février, p. 70.
- Coste, Didier (2020): “Une conversation avec le traducteur Didier Coste”, Entretiens, Projet MEDET LAT. <<https://www.projet-medetlat.com/entretiens>> [última visita: 30/03/2021].
- Cortázar, Julio (1966): “Para llegar a Lezama Lima”. En: *Unión* 4, pp. 36–60
- (1971): “Les jardins secrets dans un royaume perdu: *Paradiso* de José Lezama Lima”. En: *Le Monde*, 2 avril, p. 36.
- (1984): “Encuentros con Lezama Lima”. En: Vizcaino, Christina (ed.): *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*, vol. I-II. Madrid: Fundamentos, pp. 11–18.
- (2012): *Cartas*, tomos 1–5 (1937–1984), ed. de Aurora Bernárdez/ Carles Álvarez. Alfaguara: Madrid.
- Couffon, Claude (1970): “Portraits et propos”. En: *Le Monde*, 25 juillet, p. 13.

- De Cortanze, Gérard (1984): “Nouvelles voraces et gourmandes”. En: *Le Magazine littéraire*, février, p. 145.
- Desati, Dominique (1968): “José Lezama Lima, poète-romancier du scandale”. En: *Le Monde*, Paris, 20 juillet, p. 27.
- Dosse, François (2014): *Les hommes de l'ombre, portraits d'éditeurs*. Paris: Perrin.
- Dujovne Ortiz, Alicia (2015): “El purgatorio de los escritores”. En: *Clarín, Revista* N.º 19 de marzo. <https://www.clarin.com/rn/literatura/Purgatorioescritores_0_B17ZDG5Dmg.html> [última visita: 13/04/2021].
- Durand, Claude (1971): “Le Proust des Caraïbes”. En: *l'Express*, 5–11 avril, pp. 129–130.
- Fell, Claude (1971): “De la somme à la totalité”. En: *Le Nouvelles littéraires*, 18 juin, p. 14.
- Fressard, Jacques (1983): “Lezama Lima et la nostalgie de l'unité perdue”. En: *La Quinzaine littéraire*, 1–15 avril, p. 23
- (1984): “Nouvelles de J. Lezama Lima”. En: *La Quinzaine littéraire*, 1–15 Février, p. 7.
- Fossey, Jean-Michel (1991): “Le monde des images de Lezama Lima”. En: *La Quinzaine littéraire*, 16–30 avril, p. 8.
- Gracián, Baltazar (1983 [1647]): *Art et figures d'esprit*, traduction de Benito Pelegrín. Paris: Le Seuil.
- Gras, Dunia (2020): “Transatlantic Literary Networks during the Cold War: Emir Rodríguez Monegal, Reader for Gallimard”. En: *Territories: A Trans-Cultural Journal of Regional Studies* 2, 1. <<https://escholarship.org/uc/territories#:~:text=Territories%20is%20a%20new%20and,the%20field%20of%20regional%20studies>>.
- Guerrero Gustavo (2011): “Rectificaciones, barroquismos y neobarroquismos: José Lezama Lima, una posteridad disputada”. En: Breyse-Chanet, Laurence/ Salazar, Ina (eds.): *Gravitaciones en torno a la obra poética de Lezama Lima. Actes du Colloque International José Lezama Lima*. Paris: Editions Le Manuscrit, pp. 347–355.
- (2018): “La Croix du Sud (1945–1970), génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”. En: Müller, Gesine/ Locane, Jorge/ Loy, Benjamin (eds): *Re-mapping World Literature*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 199–209.
- Harss, Luis/Dohmann, Barbara (1970): *Portraits et propos*. Paris: La Croix du Sud, Gallimard.
- Henri, Jacques (1999): “José Lezama Lima, ce célèbre méconnu”. En: *Art Press* 251, p. 55.
- IMEC (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine): Archive des Éditeurs, Fonds Le Seuil, Cote SEL B 118 D4, dossier José Lezama Lima, référence *Paradiso*.
- Juin, Hubert (1981): “Le baroque de Lezama Lima”. En: *Le Monde*, 24 juillet, p. 35.
- (1984): “José Lezama Lima, le Proust des Caraïbes”. En: *Le Monde*, 20 janvier, p. 43.
- (1985): “José Lezama Lima ou le triomphe du Baroque”. *Une vie, une œuvre*, France Culture. <http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD98032468/jose-lezama-lima-ou-le-triomphe-du-baroque>.
- Le Clec'h, Guy (1971): “Lezama Lima est un poète scandaleusement catholique”. En: *Le Figaro littéraire*, 12 mars, p. 26.
- Lezama Lima, José (1968): “Paradiso”, traduction de Claude Couffon. En: *Les Lettres nouvelles*, numéro spécial, janvier, pp. 25–36.
- (1971): *Paradiso*, traduction de Didier Coste. Paris: Editions du Seuil.
- (1978): “Poèmes”, *Sud* 22–23, pp. 177–201.
- (1981): *Dador*, traduction de Gérard de Cortanze. Paris: Flammarion.
- (1983): *Introduction aux vases orphiques*, traduction d'Albert Bensoussan. Paris: Flammarion.
- (1984a): *Jeu des décapitation*, traduction de Benito Pelegrin. Paris: Seuil.

- (1984b): *Paradiso*, traduction de Didier Coste. París: Seuil, Collection Points Roman.
- (1988): *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier. París: Colección Archivos, CNRS, ALLCA XX, Université de Paris X, Centre des Recherches Latinoaméricaines.
- (1991): *Oppiano Licario*, traduction de Benito Pelegrin, préface de Severo Sarduy. París: Seuil.
- (1998): *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939–1976)*, edición e introducción de José Triana, prólogo de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Editorial Verbum.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers, the emergence of World Literature & the 1960's*. New York: Oxford University Press.
- Paillet, Claire (1984): “Le jeu des décapitations”. En: *Esprit*, mars, p. 44
- Pelegrin, Benito (1976): “Lezama Lima, un baroque à Cuba”. En: *Les Nouvelles littéraires*, 26 août, p. 27.
- (1977): “Déchiffrage, défrichage”. En: *Travaux du XIX CIEREC*, Université de Saint-Etienne, pp. 207–302.
- (1978) “Errances, désespérances du sens”. En: *Travaux du XXIV CIEREC*, Université de Saint-Etienne, pp. 53–83.
- (1984): “Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético”. En: Christina Vizcaino (ed.): *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, pp. 225–241.
- Sarduy, Severo (1971): “Un Proust Cubain”. En: *La Quinzaine littéraire*, 15–30 avril, pp. 3–4.
- (1987): *El Cristo de la rue Jacob*. Barcelona: Edicions del Mall.
- (1991) “Préface”. En Lezama Lima, José: *Oppiano Licario*, traduction de Benito Pelegrín. París: Seuil.
- (2000): “Escrito sobre Dador”. En Guerrero, Gustavo: *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 143–146.
- Tazi, Nadia (1990): “L’insoutenable légèreté du pavé”. En: *Vogue* 708, p. 24.
- Valdés, Armando (2000): “El enigma Lezama, la crítica francesa y el autor de *Paradiso*”. En: *Revista Hispano-cubana* 8, pp. 67–72.
- Vidal, Florianne (1991): “José Lezama Lima, la chute vers le paradis”. En: *Art Press* 159, pp. 58–59.
- Vizcaino, Christina (ed.): *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*, vol. I-II. Madrid: Fundamentos.
- Wagneur, Jean-Didier (1991): “Lima c’est le Pérou”. En: *Libération Livres*, 18 avril, p. 5.
- Wahl, François (1999): “Severo de la rue Jacob”. En: Sarduy, Severo: *Obra completa*, ed. Gustavo Guerrero/Francois Wahl. París: Unesco, Colección Archivos, pp. 1447–1547.

Márcia Aguiar et Michel Riaudel

João Guimarães Rosa et la France

La réception toujours recommencée

Si João Guimarães Rosa a d'abord été (discrètement) reconnu comme poète, avec un recueil qui reçut en 1936 le prix de l'Académie Brésilienne des Lettres¹, c'est comme prosateur qu'il s'est imposé au Brésil. Dix ans après les poèmes de *Magma*, les neuf nouvelles de *Sagarana* remportèrent un solide succès, qui ne fit que s'amplifier en 1956, quand parurent coup sur coup le vaste ensemble *Corpo de baile* et son roman *Grande sertão : veredas*. Le doute n'était plus permis : un grand auteur, une œuvre déjà ample et puissante ... Entre temps, il y avait eu le concours Humberto de Campos organisé en 1937 par la maison d'éditions José Olympio où, sous le pseudonyme de Viator, il avait décroché, à une voix près, une seconde place derrière Luís Jardim. Le juré Graciliano Ramos s'en expliqua : « Trois membres de la commission [dont lui-même] ont choisi un livre qui ne croît ni ne décline » (Guimarães Rosa 1994 : 110). Le contraire des nouvelles concurrentes jugées inégales, mais dont quelques sommets enthousiasmèrent le sagace Prudente de Morais, comme *Conversa de bois*, une conversation entre bovins qui migrera dans *Sagarana*. Il fallut donc un temps pour que Guimarães Rosa devienne prophète en son pays, et que soit comprise, assimilée son audacieuse nouveauté, qui inventait une troisième voie entre la tradition régionaliste et un style quasi expérimental, recréé de toutes pièces, une langue concrète, enracinée, et des soubassements savants et métaphysiques. Le tout autour d'une réalité aussi tangible et géographique qu'abstraite et insaisissable, le *sertão*.

Rien de plus brésilien, mais aussi rien de moins universel. Dès lors, une fois la reconnaissance nationale établie, une question se posait : comment cette œuvre allait-elle traverser les frontières ? Sur le continent américain, comme en Europe, l'intérêt des éditeurs commença à frémir dès la fin des années cinquante. Mais il

¹ À vrai dire, en 1929, il reçoit un premier prix (*ex aequo* avec l'historien et critique Nelson Werneck Sodré) pour trois nouvelles, lors d'un concours organisé par le magazine *O Cruzeiro*. Il a alors 21 ans.

Márcia Aguiar, Unifesp

Michel Riaudel, Sorbonne Université

restait bien des obstacles à surmonter, et une série d'embûches que cet article va s'employer à retracer pour ce qui sera de sa destinée française².

Au seuil des années 1960

La France se reconstruit, le monde se restructure. On a parlé, pour cette période, des Trente Glorieuses, pour désigner l'effervescence économique qui a succédé au chaos et à la désolation issus du conflit mondial des années quarante. L'Europe est et n'est plus, ne peut plus être, le centre : des modèles ont failli, les lignes de fracture se déplacent, autour de deux axes. Est/Ouest. C'est l'espérance d'un monde plus juste contre une certaine idée de la modernité, l'humanisme contre la technè, le collectif contre l'individu ..., tensions diverses que deux blocs incarnent à leur manière, sortis de la guerre chaude pour basculer dans la guerre froide. À cette topographie se superpose un axe Nord/Sud, même s'il ne porte pas encore ce nom : celui de la décolonisation, concédée ou conquise par les armes. Les marges entrent en scène. Une soif d'auteurs étrangers s'empare des maisons d'édition, en quête de nouvelles voix. Calmann-Lévy crée sa collection « Traduit de », Le Seuil ses « Pierres vives ». Avant de se spécialiser dans les guides de voyage, l'éditeur suisse Nagel publie Jorge Amado et d'autres dans sa ligne des « Grands romans étrangers ». Le résistant Pierre Seghers donne à lire les « Poètes d'aujourd'hui », dont les Brésiliens Vinícius de Moraes, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Murilo Mendes. Des écrivains dirigent de nouveaux domaines : Gallimard confie les « Littératures soviétiques » à Louis Aragon et les littératures latino-américaines, placées sous le signe de « La Croix du Sud », à Roger Caillois, tandis que Marcel Duhamel explore le roman noir étatsunien ... Le nombre de traductions double plus ou moins chaque année de 1944 à 1948, en passant de 81 titres à 1088, ce qui devient l'étiage annuel moyen pour les années cinquante (Mollier 1995 : 373–394).

Dans ce nouvel horizon, l'Amérique latine et les Caraïbes occupent une place de choix. Tirillées entre la « protection du grand frère », au nord, et des envies de socialisme, nourries par les substrats amérindiens ou noirs mais façonnées par l'ancienne colonisation européenne, en particulier ibérique, engagées dans le « développement » mais encore profondément rurales, elles offrent

² Deux fonds ont été particulièrement explorés par Márcia Aguiar : les archives de l'Institut d'études brésiliennes de l'Université de São Paulo (IEB-USP), référencées désormais comme « Fonds JGR – IEB-USP », et celles de l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine : Fonds Seuil – IMEC.

un terrain rêvé à la France et l'Europe du sud, pour des utopies compensatrices faisant contrepoids à la domination yankee, protestante, anglo-saxonne, tout comme à son urbanisation galopante. Tiers-mondisme et non alignement, Cuba et Tricontinentale vont structurer une partie du paysage culturel et intellectuel. C'est dans ce contexte, prêtant à toutes les attentions et quelques malentendus, que surgit sur la scène internationale, et en particulier française, l'œuvre de João Guimarães Rosa. Dès 1958, sa dernière histoire de *Sagarana*, « A hora e vez de Augusto Matraga », est traduite en espagnol et en français (Aguiar/Riaudel 2018)³.

« L'heure et la chance d'Augusto Matraga » intègre l'anthologie *Les vingt meilleures nouvelles de l'Amérique latine*, éditée par Pierre Seghers. L'éditeur s'était signalé pendant la guerre avec ses livraisons des *Poètes casqués*, puis en 1944 par le premier volume des « Poètes d'aujourd'hui » consacré à Paul Éluard. Un format poche, grand public, une fenêtre sur l'étranger, que va prolonger la collection « Autour du monde ». Le volume qui accueille le premier texte de Guimarães Rosa en France a d'abord été conçu par l'écrivain vénézuélien Juan Liscano comme une sélection de « Vingt nouvelles choisies de l'Amérique latine ». Il est précisé avant même la page de faux-titre : « Pour entrer dans le cadre de la collection Melior, l'éditeur a modifié le titre ».

Juan Liscano explique avoir limité son choix « à la génération d'avant-garde du lendemain de la première guerre mondiale, et à quelques écrivains qui, bien que plus jeunes, peuvent être intégrés dans cette tendance » (Liscano 1958 : 16). Du Brésil, il retient Mário de Andrade et Guimarães Rosa, que traduisent Antonio Tavares Bastos (lié à l'Unesco) et sa femme Georgette. La notice qui précède la nouvelle met en garde contre la tentation d'une réduction régionaliste et préfère rapprocher l'auteur de la chanson de geste « adapté[e] évidemment à la réalité sociale et au milieu, de Minas Gerais ». Sa « langue malléable, sonore, poétique, d'inspiration tantôt populaire, tantôt érudite », [...] répond au climat fabuleux dans lequel agissent ses hommes d'une mythologie de racine nettement humaine et américaine. » On cite aussi anonymement un rapprochement avec Joyce, mais « un Joyce très brésilien ». Une partie du cadre de cette première réception est déjà posée. Le lecteur français se ré-enchantera au merveilleux sans perdre de vue le terrain social.

3 Pour une analyse de la réception de Guimarães Rosa au plan international, voir Aguiar, Márcia/Riaudel, Michel (2018) « João Guimarães Rosa : un auteur à remémorer pour le commémorer ». In Herrera, Raquel Molina/Castaño, Victoria Ríos (eds.) *Colloquia*. Paris : Sorbonne Université. Disponible en ligne : <https://colloquiasal.files.wordpress.com/2019/03/colloquia6f.pdf> et Aguiar, Márcia V. M. de (2017) : « A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960 ». In Reimão, Sandra/Riaudel, Michel (eds.), *Livros, literatura e história: passagens Brasil-França*. Florianópolis: Escritório do Livro, pp. 79–102.

Il n'est pas exclu que Pierre Seghers lui-même ait déjà eu alors connaissance du nom de Guimarães Rosa à travers Vinícius de Moraes. Le poète et diplomate (comme l'auteur de *Sagarana*), que Seghers avait édité en 1953, l'avait invité à visiter le Brésil en juillet 1957⁴. L'éditeur français confie à Antonio Tavares Bastos qu'il considère cette histoire d'Augusto Matraga comme « une nouvelle absolument extraordinaire ». Le 6 mai 1958, il écrit à l'auteur pour lui vanter son « texte singulièrement attachant » (Lettre à João Guimarães Rosa 6 mai 1958) et prendre une option sur les droits de *Grande sertão : veredas* destiné à trouver sa place dans la collection des « Grands romans ». Trop tard. Albin Michel était passé avant et avait obtenu l'accord de Guimarães Rosa dès le mois de mars⁵.

L'écrivain brésilien adresse néanmoins à Seghers un exemplaire de *Sagarana* en lui proposant de traduire le recueil (Lettre à Pierre Seghers 5 juillet 1958). Mentionnant ses « conversations avec des amis brésiliens du monde littéraire », Seghers insiste :

Mieux que *Sagarana*, qui est un recueil de contes, il semble que *Grande sertão : veredas* réponde exactement à la ligne de ma maison d'éditions : une grande œuvre romanesque où le travail sur le langage, l'invention, et une récréation du monde à travers les mots, le dialogue du bien et du mal constituent une présence unique, la vôtre (Lettre à João Guimarães Rosa 5 jul. 1958).

Les négociations avec Albin Michel aboutissent début 1959, et Guimarães Rosa en informe Pierre Seghers et fait part de ses regrets, tout en le remerciant d'avoir été le premier éditeur à diffuser son œuvre en Europe :

Je le regrette profondément, non seulement à cause de cela, mais aussi parce que vous, qui êtes un grand compagnon des lettres et sincère ami du Brésil et des écrivains brésiliens, vous avez été le premier à présenter mon nom et mon œuvre en France, dans votre belle anthologie (Lettre à Pierre Seghers 15 fév. 1959).

Seghers n'est pas le seul frustré de ce dénouement. En cette même année 1958, les Éditions du Seuil ont entrepris des démarches pour publier le roman tant convoité. La maison dirigée par Paul Flamand et Jean Bardet, qui est en plein essor, s'est donné pour mission de « trouver des auteurs neufs pour des problèmes présents » (Flamand 1979 : 7). La collection « Pierres Vives », créée dès 1945, témoigne de cette ouverture : Maurice Nadeau, Pierre Klossowski, Roland Barthes, y font leurs débuts (Serry 2008 : 32). Plus tard de nouvelles collections

4 Cf. *Correio da manhã*, 27 juillet 1957 (Hemeroteca Nacional) et la lettre de Pierre Seghers à Antonio Tavares Bastos, 25 juin 1957 (Fonds JGR – IEB-USP).

5 Lettre des éditions Albin Michel à José Olympio Editores, 23 mars 1958. Fonds JGR – IEB-USP.

creuseront ce sillon : « Tel Quel » (1963), « L'ordre philosophique » (1964), « Le champ freudien » (1964), « Poétiques » (1970). Le catalogue est à l'aune de cette volonté de participer activement au débat d'idées contemporain et à la formation d'un nouvel homme. La littérature étrangère y joue un rôle clé. En 1951, le succès du roman de Giovanni Guareschi, *Le Petit Monde de Don Camillo*, assure à la maison les bases financières pour des paris plus risqués en attirant de plus ou moins jeunes auteurs du monde entier (Serry 2008 : 42). Peter Weiss, Heinrich Böll, Günther Grass, Robert Musil pour le domaine germanique ; Italo Svevo, Giuseppe Lampedusa, Italo Calvino, Umberto Eco, côté italien. Pour le domaine anglo-saxon, Monique Nathan fait découvrir John Updike. Le domaine francophone n'est pas oublié du « Cadre rouge » : Édouard Glissant, André Schwarz-Bart, Léopold Sédar Senghor (« Pierres vives ») ; dans la collection « Méditerranée », Emmanuel Roblès, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib (Mollier 2012). Écrivains européens et du tiers-monde sont sur un pied d'égalité. À partir de 1958, le « Cadre vert », une couverture dessinée par Pierre Faucheux, distingue les auteurs étrangers contemporains non francophones, comme pour effacer les aires linguistiques et constituer un espace littéraire sans frontières (Serry 2002 : 75). La collection intègre ainsi d'autres ensembles de la maison d'édition, sans rien sacrifier de l'exigence de qualité qui caractérisait déjà les traductions du « Don des Langues ». Contraintes de renoncer au roman de Guimarães Rosa, les éditions du Seuil vont jouer néanmoins un rôle fondamental dans la diffusion de son œuvre en livrant au public français la série de *Corpo de baile*. Le liseré vert encadre *Buriti*, le premier des trois sous-ensembles parus dans les années soixante, et qui réunit « La fête à Manuelzão », « Dão-lalalão », et « Le message du morne » : selon l'écrivain brésilien, une « traduction magistrale », pour son premier ouvrage « livré au monde grand » (Lettre à Jean-Jacques Villard 27 jul. 1961), dont les droits ont commencé à être négociés dès la fin de l'année 1957.

Le jeune éditeur Michel Chodkiewicz avait écrit alors à José Olympio Editores pour signifier son intérêt de publier des auteurs brésiliens en France. La maison carioca transmet l'adresse de Guimarães Rosa, puisque l'achat des droits doit se faire directement avec l'écrivain. À la lettre de Chodkiewicz du 3 mars 1958, Guimarães Rosa suggère, faute de pouvoir offrir son roman, que le Seuil examine *Corpo de baile*, sept longues nouvelles « de la brousse brésilienne » : « J'ai encore disponibles les droits français d'un autre livre, "Corpo de Baile" (sept nouvelles, en deux volumes, 822 pages), paru aussi en 1956, ce dont, le cas échéant, je pourrais vous accorder l'option » (Lettre à Michel Chodkiewicz 5 jul. 1958). Après quelque vaine insistance pour rattraper le roman, Chodkiewicz accepte (en post-scriptum, comme un remords résigné) d'étudier les nouvelles : « Pouvez-vous m'envoyer également le roman que vous avez publié en 1956, et dont vous me

parlez dans votre dernière lettre (Lettre à João Guimarães Rosa 17 oct. 1958). Guimarães Rosa lui expédie un exemplaire le 10 novembre 1958 :

Pour ce qui est de mon ouvrage *Corpo de Baile*, je suis en train de vous le faire parvenir, par courrier maritime, en pli séparé, recommandé. Comme je vous avais déjà dit, ce n'est pas un roman, mais il s'agit d'une série de grandes nouvelles. Je me permets cependant de vous dire que, ici, plusieurs personnes l'ont considéré du même niveau que *Grande Sertão : Veredas*, et il y en a même ceux [sic] qui le préfèrent de beaucoup à celui-ci (Lettre à Michel Chodkiewicz 10 nov. 1958).

Les avis des lecteurs du Seuil sur *Corpo de baile* sont enthousiastes. Et Chodkiewicz écrit à leur auteur le 27 janvier 1959 :

Je pense pouvoir vous faire connaître, d'ici une semaine ou deux, au plus, notre décision définitive. Mais, dès à présent, je tiens à vous informer du *très vif* intérêt que nous avons pris à la lecture de *Corpo de Baile*. Tous les lecteurs que j'ai sollicités sont unanimement favorables et considèrent votre roman comme une des plus grandes, voire même la plus grande des œuvres brésiliennes contemporaines (Lettre à à João Guimarães Rosa 27 jan. 1959).

La décision définitive devait venir du Comité de Lecture du Seuil, composé de son directeur littéraire, Paul Flamand, et des autres éditeurs de la maison : Jean Cayrol, Paul-André Lesort, Claude Durand, Philippe Sollers, Luc Estang, Chris Marker et Michel Chodkiewicz. Le 13 février 1959, Guimarães Rosa reçoit un télégramme. Le Seuil souhaite non seulement faire paraître *Corpo de baile* mais devenir son éditeur exclusif en France, s'engageant à publier tous ses ouvrages, y compris ceux à venir :

SOUHAITONS DEVENIR VOTRE EDITEUR UNIQUE EN FRANCE. DESIRONS PUBLIER CORPO DE BAILE STOP GRANDE SERTAÔ STOP ET ŒUVRES SUIVANTES.
VOUS ASSURONS PROFONDE ADMIRATION ET TOTAL DEVOUEMENT
CHODKIEWICZ EDITIONS DU SEUIL (Télégramme à João Guimarães Rosa 13 fév. 1959).

Cela correspond à une politique de la maison que Paul Flamand explicite dans l'un des bulletins des éditions : « le choix d'un manuscrit n'est pas d'abord un acte de commerce, ou bien un coup de dés ; c'est d'abord un engagement personnel, l'acceptation d'une aventure commune ». Avec son éditeur, le romancier « n'est plus seul face à la critique, face au public [...] il y a auprès de lui quelqu'un qui l'a choisi et dont la fidélité ne cesse pas (Lacouture 2010 : 93–94). Chodkiewicz ne dit pas autre chose à Guimarães Rosa, quand il affirme : « Nous voudrions être votre éditeur, et non pas un éditeur parmi d'autres ».

Vous savez, maintenant, que nous sommes fermement décidés à publier *Corpo de baile*. Comprenez qu'il ne s'agit pas, pour nous, d'une décision banale, mais que nous avons le désir de nous engager à fond sur votre nom et sur votre œuvre. Nous sommes prêts à faire

pour vos livres, en France, ce que nous avons déjà fait, avec succès, pour ceux de Robert Musil et de Eliot. Nous savons que nous nous trouvons en face d'une très grande œuvre – de celles qu'un éditeur n'a pas souvent la chance de rencontrer au cours de sa carrière – et nous sommes résolus à tenter tout ce qu'il sera possible de tenter pour l'imposer en France, et la faire bénéficier de l'audience qu'elle mérite (Lettre à João Guimarães Rosa 17 fév. 1959).

Les cas de T. S. Eliot et de Robert Musil avaient d'ailleurs dû surmonter un défi que l'œuvre de Guimarães Rosa impose elle aussi, celui de la traduction. Dans les deux premiers exemples, l'effort avait rapporté quelques lauriers : Pierre Leyris reçut à l'unanimité le prix Denyse Clairouin pour son *Poésie* d'Eliot. Et les longues années de travail de Philippe Jaccottet valurent à sa version de *L'Homme sans qualités* (plus de 2000 pages) le Prix du meilleur livre étranger (Serry 2002 : 74–75). Il restait à trouver la perle rare pour recréer en français la langue réinventée du *sertão*.

Une œuvre en quête de traducteur

Fort des rapports de lecture signalant la « qualité exceptionnelle » et la « très grande originalité » de *Corpo de baile*, Michel Chodkiewicz écrit à Roger Bastide, grand connaisseur de la littérature brésilienne⁶. Le sociologue le rassure à son tour sur la qualité de l'ouvrage, mais le met en garde : il va falloir trouver un traducteur à la hauteur des enjeux.

Je n'ai pas lu *Corpo de Baile* qui a paru après mon départ du Brésil. Mais j'ai lu le premier livre de João Guimarães Rosa, qui le classait *parmi* les plus grands écrivains du Brésil. Tous les Brésiliens que j'ai vus depuis sont d'accord pour le considérer comme actuellement *le seul* très grand. Mais je crois qu'il est très difficile de le traduire ; il utilise souvent les procédés de Joyce, c'est-à-dire, qu'il crée des mots nouveaux (j'ai lu une très intéressante étude sur ses règles de fabrication des vocables) et il faudrait trouver un traducteur qui serait capable de transposer cela en français... (Lettre à Michel Chodkiewicz 20 jan. 1959).

Trois mois après le début de cette mission difficile, Chodkiewicz commente la situation dans une lettre à Antonio Bandeira, l'un des lecteurs du Seuil :

Je ne vous cache pas que je suis, pour l'instant, sinon découragé du moins très embarrassé. Cette semaine encore, j'ai vu plusieurs écrivains brésiliens de passage à Paris, qui ont tous applaudi au choix que nous avons fait, mais se sont montrés très pessimistes quant aux possibilités d'adaptation. J'espère que vous serez plus réconfortant ! (Lettre à Antonio Bandeira 29 mai 1959).

⁶ Lettre de Michel Chodkiewicz à Roger Bastide, 16 janvier 1959. Fonds Seuil – IMEC.

Quelques jours plus tard, il partage ses déboires avec Guimarães Rosa, dans sa quête encore inféconde du « héros intrépide » :

À propos de cette traduction, je dois vous dire que mes premières recherches, très actives pourtant, pour trouver un ou des traducteurs capables de rendre votre texte en français, ont été jusqu'ici infructueuses. Toutes les personnes que j'ai pressenties, et qui ont fait un bref essai (en s'entourant des conseils de Brésiliens compétents), ont finalement reculé devant les difficultés de votre livre. Je ne suis pas découragé pour autant, mais je crains fort que les délais de traduction ne soient, du fait de tous ces tâtonnements, allongés au-delà de mes prévisions. (Lettre à Guimarães Rosa 1^{er} juin 1959).

Les lettres que Chodkiewicz a envoyées à ces traducteurs pressentis et l'évaluation des essais éclairent les raisons du renoncement des uns et les insuffisances des autres. Les Brésiliens invoquent leur incapacité « à manier la langue française avec la même maîtrise que Guimarães Rosa manie la nôtre » (Alvim 1961, nous traduisons). Un Français souligne la nécessité de bien connaître le régionalisme brésilien, vu qu'il y a « dans *Corpo de baile* beaucoup trop d'expressions locales⁷ ». Le Seuil juge certaines traductions trop lourdes et « avec de véritables fautes de français⁸ » ; d'autres adoptent « un ton trop littéral, trop scolaire » sans chercher à rendre en français la multiplicité de noms d'animaux qui peuplent la prose de Guimarães Rosa⁹ ; malgré un ton « fidèle et correct », certaines tentatives ne parviennent pas à insuffler chez le lecteur français « le grand vent de liberté et de poésie qui souffle à travers les pages de Guimarães Rosa¹⁰ ».

Enfin Villard vint. Au bout de près d'une année de recherches, Michel Chodkiewicz écrit en janvier 1960 à l'attaché culturel de l'Ambassade du Brésil à Paris, qu'il avait associé à sa prospection : satisfait, il a trouvé un traducteur qui lui paraît « répondre tout à fait aux exigences qu'impose l'adaptation d'une œuvre aussi complexe ». « Les pages que M. Villard a traduites, à titre d'essai, sont excellentes et je crois pouvoir espérer la publication au début de l'année prochaine d'un premier tome de *Corpo de baile* » (Lettre à Everaldo Dayrell de Lima 7 jan. 1960).

Jean-Jacques Villard s'était présenté au Seuil à la fin de l'année 1959. À 62 ans, il avait à son actif douze livres traduits de l'anglais, de l'allemand, du néerlandais

7 Lettre de Pierre Denis à Michel Chodkiewicz, 8 octobre 1959. Fonds Seuil – IMEC.

8 Lettre de Michel Chodkiewicz à Guimarães Rosa, 1^{er} juin 1959. Fonds Seuil – IMEC.

9 Évaluation de test de traduction du 18 août 1959. Fonds Seuil – IMEC.

10 Lettre de Michel Chodkiewicz à Olga Obry, 30 décembre 1959. Fonds Seuil – IMEC. Traductrice, Olga Obry est aussi l'auteurice de *Catherine du Brésil, filleule de Saint-Malo*. Paris : Nouvelles éditions Latines, 1948.

et du portugais, « ou plus exactement du brésilien¹¹ », précise-t-il. Sa carrière de traducteur avait commencé quatre ans auparavant avec la traduction du premier volume de la saga d'Érico Veríssimo, *Le Temps et le Vent*. Issu d'un milieu bourgeois prospère et cultivé, il doit sa connaissance du portugais à la branche maternelle de sa famille. Dans la première lettre à Guimarães Rosa, il écrit :

À demi brésilien par ma mère, Paulina Klingelhofer, née à Tijuca, j'ai vécu à Paris, chez mes grands-parents, dans une atmosphère purement brésilienne, qui m'a permis d'apprendre la langue et de connaître les usages (Lettre à João Guimarães Rosa 7 juillet 1961).

La famille d'Adolpho Klingelhofer, son grand-père, vice-consul du Brésil en France depuis 1899 et négociant de café, valorisait aussi bien les arts¹² que les sports¹³. Quant au grand-père paternel, Théodore Villard, c'était un ingénieur réputé qui partageait avec son beau-père, Alexandre Bixio, un goût pour la botanique¹⁴. Dans son enfance, il apprend également l'allemand et l'anglais, une formation en langues qu'il perfectionne dans deux prestigieux lycées, les Lycées Carnot et Henri IV, comme il le confie à Guimarães Rosa :

Né à Paris, le 22.2.1897 de père français et de mère brésilienne, née à Tijuca. Apprends l'allemand et l'anglais dès l'enfance. J'entends toujours parler le brésilien chez ma grand-mère Klingelhofer, née de Gomensoro, et vis chez elle au milieu de coutumes et d'usages brésiliens. J'étudie le latin, le grec et la philosophie au Lycée Carnot, puis au Lycée Henri IV. (Lettre à João Guimarães Rosa 12 nov. 1963).

Sa formation classique est interrompue par la Première Guerre mondiale : « La guerre de 1914. Je m'engage à 17 ans et demi le 07.09.1914, pars pour le front le 07.02.1915 comme "cabo" d'artillerie montée. Champagne, Argonne, Verdun. Années de grandes misères. La boue, les poux, le manque de sommeil, le froid,

¹¹ Lettre de Jean-Jacques Villard à Michel Chodkiewicz, 25 novembre 1959. Fonds Seuil – IMEC.

¹² Cf. l'article « José Guilherme Klingelhofer ». In *Portugal, Dicionário histórico*, <https://www.arqnet.pt/dicionario/klingelhofer.html>.

¹³ Le frère de Paulina, Adolphe Klingelhofer, est considéré le premier athlète brésilien à participer à des Jeux Olympiques. Cf. *Pierre de Coubertin (1863–1937). Olimpismo*, sélection de textes de Norbert Müller et de Nelson Schneider Todt, trad. Luiz Carlos Bombassaro, p. 770–771.

¹⁴ Cf. Théodore Villard (1900) : *Les Fleurs à travers les âges et à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Armand Magnier. Médecin et naturaliste, Alexandre Bixio avait indirectement participé de la création de la *Revue des Deux Mondes* (Marie-Louise Pailleron (1919) : *François Buloz et ses amis. La vie littéraire sous Louis Philippe*. Paris : Calmann-Lévy, p. 92). Jean-Jacques Villard écrit aussi un livre sur son arrière grand-oncle : *Nino Bixio, uomo, marinaio, patriota. La vita avventurosa dell'eroe garibaldino nel racconto del pronipote* (Milan: Vienneperre Edizione, 2008).

la dysenterie ». Il côtoie la mort et la folie, souvenirs qu'il émaille de quelques anecdotes livrées à son auteur. Ce goût du récit, perceptible aussi dans les petites histoires de paysans de son village normand, vont intéresser Guimarães Rosa :

Gostei, imensamente, e muito lhe agradeço, das duas « estórias » que me conta. Principalmente, a do pobre Roussi, e de sua megera de mulher. Está contada magnificamente. E é terrível. Agora é que vejo como os contos de Maupassant eram reais e plausíveis, quando mostra a dureza de coração de certos camponeses. Impressionou-me, muito¹⁵ (Lettre à Jean-Jacques Villard 14 oct. 1963).

Au début de la Deuxième Guerre mondiale, Jean-Jacques Villard est capitaine à la section du chiffre du II Groupe d'Armées. Après la Libération, il officie au Service d'Information Américain et pour le gouvernement militaire tripartite en Allemagne¹⁶. Lorsqu'il s'attellera à la traduction de *Primeiras estórias* – sans qu'elle ne soit publiée –, il se souviendra de son expérience du décryptage des messages :

Je suis parvenu à la moitié du livre et je dois avouer que je vous ai bien souvent traité mentalement de toutes sortes de noms peu courtois ! Enfin, après de nombreuses recherches méthodiques, dont la pratique de la cryptographie m'avait donné l'habitude, je me disais soudain : « Tiens, c'est un mot grec ! » ou encore : « C'est un mot de l'alchimie arabe ! » et j'éprouvais l'immense satisfaction de celui qui a résolu un problème ardu. (Lettre à João Guimarães Rosa 25 avr. 1967).

Il commence à traduire à sa retraite, un hobby tardif qui devient presque une profession, comme il l'écrit dans sa lettre du 12 novembre 1963 :

Maintenant, je suis en retraite. Mes trois enfants sont mariés, j'ai 8 petits-enfants. Ma grande occupation est de traduire. Cela avait commencé comme un « hobby » en 1956, c'est presque devenu une profession aujourd'hui. En 8 ans j'ai traduit 23 livres, sans compter diverses brochures, de l'anglais, de l'allemand, du hollandais, du portugais, j'ai lu et fait la critique de centaines de romans de ces langues, plus certains en espagnol.

De 1956 au début des années 1970, Jean-Jacques Villard aura en effet traduit plus d'une trentaine de livres, parmi lesquels ceux d'Autran Dourado, d'Aquilino Ribeiro, de Marco Denevi, d'Ernesto Sábato, de Juan Carlos Onetti, d'Ángel

¹⁵ « J'ai aimé, immensément, et je vous en remercie beaucoup, les deux histoires que vous me racontez. Surtout celle du pauvre Roussi, et de sa mégère de femme. C'est magnifiquement raconté. Et c'est terrible. Je vois maintenant combien les contes de Maupassant sont réels et plausibles, quand il montre la dureté de cœur de certains paysans. Cela m'a impressionné, beaucoup. » (Lettre à Jean-Jacques Villard 14 oct. 1963).

¹⁶ Cf. Lettre de Jean-Jacques Villard à João Guimarães Rosa, 12 novembre 1963. Fonds JGR – IEB-USP.

María de Lera¹⁷, et du côté anglais et néerlandais, ceux J. R. Salamanca, Léon Uris et Simon Vestdijk¹⁸. Rien de commun, néanmoins, avec l'expérience de la traduction de *Corpo de baile*, de *Grande sertão : veredas* et de *Primeiras estórias*.

Cette activité le passionne, mais seule l'écriture de Guimarães Rosa est capable de le troubler et de l'absorber, le faisant vivre des réalités qui lui sont méconnues et lui inspirent une communion d'esprit entre auteur et traducteur :

Quand j'ai terminé une telle traduction je me sens désorienté, amputé en quelque sorte d'une partie de moi-même, de la meilleure peut-être, et je prends un certain temps pour retrouver mon équilibre. [...] Peut-être nos esprits sont-ils pour ainsi dire en communion et que c'est cela qui me permet de vous bien comprendre et d'aimer ce que vous aimez. Mon grand regret est de si peu connaître le Brésil, n'ayant fait qu'une brève escale à Rio en 1921, mais maintenant j'ai l'impression d'avoir vécu des années sur les rives du São Francisco, de l'Abaeté, dans la région de l'Uruçuia, que j'ai suivi des boïades, bu le vin de buriti, et je ne puis vous exprimer ma reconnaissance pour m'avoir procuré ce sentiment (Lettre à João Guimarães Rosa 29 oct. 1962).

Il reste maintenant à Villard à communiquer son enthousiasme au lecteur, dont on ne peut apprécier les réactions sans le ponctuer de deux considérations. La première est que rares sont alors les Français à pouvoir apprécier Guimarães Rosa dans l'original. La lutte pour trouver un traducteur en témoigne, de même que le rapport de lecture confié par l'éditeur à un jeune écrivain et critique de langue espagnole, Javier Domingo. On imagine, à partir de là la faiblesse des relais existant en France, nullement comparables à la situation de la littérature en langue anglaise, allemande, espagnole ou italienne. Enseigné à l'université seulement depuis 1919, le portugais ne s'implantera que progressivement, et les concours de recrutement de l'enseignement secondaire (CAPES, agrégation) ne seront créés qu'au début des années soixante-dix¹⁹. Ces paramètres sont indispensables pour une compréhension large des processus de réception.

La deuxième remarque concerne la place de la littérature brésilienne, dont le premier essor de l'œuvre de Guimarães Rosa dans les années soixante mas-

17 Dourado, Autran (1967) : *La Barque des hommes*. Paris : Stock. Ribeiro, Aquilino (1971) : *La Voie sinueuse*, préface de João Gaspar Simões. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais. Denevi, Marco (1968) : *Rosaura vient à dix heures*. Paris : Albin Michel. Sábato, Ernesto (1967) : *Alejandra*, préface de Witold Gombrowicz. Paris : Éditions du Seuil. Onetti, Juan Carlos (1970) : *Trousse-vioques*. Paris : Stock. De Lera, Ángel María (1969) : *Les derniers Etendards*. Paris : Albin Michel.

18 Salamanca, J. R. (1963) : *Lilith*. Paris : Stock. Uris, Léon (1960) : *Trahison à Athènes*. Paris : Seghers. Vestdijk, Simon (1963) : *L'Île au rhum*. Paris : Gallimard.

19 Cf. Michel Riaudel : « Cent ans d'enseignement universitaire du portugais en France : une histoire à mettre en perspective », à paraître dans un ouvrage sur les études aréales aux Sorbonne Université Presses, sous la direction de Miguel Rodriguez et David Marcihacy.

que en fait un certain reflux. Dans l'après-guerre, l'attention portée aux écrivains latino-américains profite autant aux hispanophones qu'aux lusophones. Or une dissociation s'opère précisément autour de 1960, quand le volume des traductions du portugais du Brésil ne cesse d'augmenter, mais avec un regard beaucoup social et politique que littéraire. Paradoxalement, donc, le boom dit latino-américain n'a guère bénéficié aux écrivains brésiliens. Guimarães Rosa est une rare exception, et il faudra attendre les années quatre-vingt pour assister à un « boom » de la littérature brésilienne (Riaudel 2017 : 11–47).

L'accueil français des années 1960

Dans son rapport de lecture de *Corpo de baile* pour Le Seuil, Javier Domingo affirme que « ce livre surprendra énormément en France et déroutera complètement la critique » (Domingo 1959), faute de point de comparaison. Deux ans plus tard, en 1961, à la sortie de *Buriti*, dont il signe la préface – son prénom est alors transcrit « Xavier » –, sa prédiction s'accomplit. Ce dépaysement a souvent plu, il a aussi parfois rebuté. Ainsi l'hermétisme et l'ésotérisme déconcerte Guy Dumur, dans *France Observateur* : « Alors qu'on s'attend à lire – et qu'effectivement on lit – de bons récits folkloriques, l'auteur cite Plotin et Ruysbroeck l'Admirable, tandis que le préfacier se lance dans des commentaires mystico-philosophiques un peu effrayants » (Dumur 1961). Témoin du tournant « sociologique » que nous venons de signaler, le critique attendait dans le « monde de chair et de rêves » de Guimarães Rosa la représentation de réalités sinon lyriques, du moins tangibles : « Sans vouloir qu'on tombe dans les simplifications brésiliennes des films de Marcel Camus mais en se souvenant de Machado de Assis et même de Jorge Amado, on souhaiterait connaître un Brésil peut-être moins lyrique, mais plus réel. » Les personnages sont « tout à fait apolitiques », ce qui empêche qu'on les « situe », c'est-à-dire qu'on les inscrive dans un temps et un espace précis. Tout cela manque en somme de pittoresque et de réalisme.

D'autres verront ce même verre à moitié plein. Dans *Le Canard enchaîné*, René Lefèvre note : « Le livre est une très agréable surprise. Car nous sommes sevrés d'écrivains sud-américains au point de croire que ce continent n'exporte que des guitaristes et des danseurs » (Lefèvre 1961). Beaucoup ont décidé en tête *Orfeu negro*, qui a reçu la Palme d'Or à Cannes en 1959. C'est aussi le cas de Roger Ténèze, dans *La Voix du Nord* : « João Guimarães Rosa représente le Brésil authentique et non pas sa façade à demi-africaine que le cinéma et une

certaine musique ont rendu populaire. Nous sommes assez loin ici d'*Orfeu negro*, de ses noirs insoucians et mélomanes. » (Ténèze 1961).

Le roman naturaliste d'Aluísio Azevedo, *Le Mulâtre*, paru lui aussi en 1961, sert de point de comparaison à Marcel Brion. À ses yeux, l'influence du milieu, la question raciale, sont des discussions étrangères à *Buriti* qui, bien qu'enraciné dans le *sertão*, se concentre sur la nature métaphysique de l'homme :

Avec João Guimarães Rosa et *Buriti* nous abordons un Brésil tout à fait différent de celui d'Azevedo et de son mulâtre : un Brésil où les revendications sociales et les réformes n'ont plus d'importance, un Brésil actuel, et aussi beaucoup plus vieux, presque inchangé dans sa figure et dans son âme, plus ancien que la conquête espagnole ; on presque dire, d'avant l'apparition de l'homme tant ce sont les éléments qui vivent le plus intensément, tant la présence humaine paraît insolite et presque incongrue (Brion 1962).

Procédant lui aussi par comparaison avec d'autres auteurs brésiliens du XIX^e siècle, en l'occurrence José de Alencar et Machado de Assis, le dramaturge et critique belge Georges Sion émet l'hypothèse que *Buriti* rassure ceux qui s'interrogeaient sur l'avenir de la littérature brésilienne. Dans *Le Phare*, de Bruxelles, il estime que ce livre, « tour à tour saisissant et bizarre, captivant et confus », bouscule nos habitudes au risque de déranger. Mais « on ne saurait nier la force mystérieuse, l'ampleur parfois cosmique de cette geste grandiose » (Sion 1961). Sa lecture est alors nettement induite par la préface de Xavier Domingo, dont l'influence mérite qu'on s'y attarde. On y relève quelques références clés, empruntées aux épigraphes de l'œuvre (Plotin, Ruysbroeck), ou ajoutées : Heidegger, la Genèse, saint François, Goya et surtout Virgile (que lui souffle un article d'Henriqueta Lisboa). Tout cela converge vers l'idée d'un réalisme panique (à l'opposé du « régionalisme » ou de « l'abus de la couleur locale », « piège qui guette toujours la littérature d'Amérique latine » (Domingo 1961 : 8), d'un dualisme immanent composé de la Nature (ou *sertão*) et de l'homme primitif, « Adam nu », *sertanejo* ... Cette œuvre renoue avec les vérités premières, archaïques, fréquente le mondes des « ombres » et se réconcilie avec un cosmos lavé des confusions et des perversions modernes. Et si dimension populaire il y a, c'est celle de l'innocence, ou de la poésie des troubadours. La régénérescence que nous offre l'Amérique latine, c'est donc encore une fois la tradition occidentale (Domingo parle explicitement de « tradition latine ») décapée du présent, de l'ancrage trivial, pour revitaliser des « totems », une « fruste liturgie », une écriture-gnose, une initiation magique.

Il faut s'arrêter sur l'image du retable qui constitue le fil conducteur de la préface, car elle noue le religieux, les apparences et la profondeur (dont le palmier *buriti* est l'interface, élément à la fois naturel et métaphysique), l'idée

des fragments réunifiés dans le Tout (« le sertão, c'est le Tout », conclut Domingo), tout en servant habilement un métarécit de la genèse éditoriale. Seuil, inconsolable d'avoir vu le grand monument romanesque lui échapper et de devoir se contenter de nouvelles, semble de la sorte récrire l'histoire. Domingo y insiste :

Buriti, nous l'avons dit, est un vaste retable, divisé en six panneaux²⁰. Techniquement — à la manière des retables de Jérôme Bosch, par exemple — ce livre est un tout homogène dont pourtant chaque partie peut être proposée au lecteur indépendamment des autres. L'unité de ce retable, évidente quand on en considère l'ensemble, tient à l'esprit qui, au-delà de la diversité des thèmes, est essentiellement le même dans tous les volets de l'œuvre (Domingo 1961 : 7–8).

D'ailleurs le préfacier ne parle pas de nouvelles, mais de romans : « La permanence du décor, d'un roman à l'autre, la référence constante au buriti et à d'autres totems [...] ne suffiraient pas, par elles-mêmes, à structurer organiquement une œuvre aussi vaste si tous les panneaux du retable n'étaient habités par le même démon-écrivain. » Voilà une autre forme d'incantation qui pourrait consoler un éditeur dont l'ambition était de faire connaître *toute* l'œuvre de Guimarães Rosa.

Curieusement, les commentaires qui s'inspirent ou dérivent des pistes fournies par cette préface vont parfois surlire la sensualité sous-tendant l'envoûtement du texte. Si *Le Canard enchaîné* salue la réhabilitation d'un « érotisme de bon aloi », *Le Courrier de Vervière* ne conseille la lecture de « Dão-lalalão » « qu'aux adultes » (Dubois 1961) ! La *Feuille d'Avis* de Neufchâtel construit plus solidement l'argument pour, au bout du compte, rendre compatible l'union des corps et l'union des âmes :

Buriti, du romancier brésilien João Guimarães Rosa, se situe sous le signe de l'impressionisme panique. D'emblée on est plongé dans ce mystère de forêt vierge, où végétaux, animaux, humains, et la terre elle-même semblent ne connaître qu'une loi, celle du désir le plus élémentaire, et le plus absolu. Un seul but réalisé dans une extase permanente : l'union, la communion charnelle (Anonyme 1961).

Virgile et la référence au dieu Pan vont aussi connaître quelques avatars. Dans *La Tribune de Genève*, James Ramoni se contente de mentionner le lyrisme du poète de Mantoue : « Mille touches grisantes, signature du premier style de Virgile, selon M. Jean Bayet, doivent jeter l'âme dans un état permanent d'ivresse lyrique. De même, l'auteur de "Buriti" use davantage de l'incantation que du récit pour subjuguier son lecteur. » (Ramoni 1962). Mais c'est pour conclure par

²⁰ En fait *Corpo de baile* se divise en sept longues nouvelles, d'abord éditées en deux tomes, puis redivisées en trois parties presque autonomes.

la foisonnante exubérance du Brésilien : « Nous voyons bien que, dans cette œuvre inégale, le grand Pan, contrairement à une prédiction célèbre, n'est pas mort. On s'aperçoit toutefois que le Pan brésilien est mille fois plus exubérant que son collègue romain : que de singes, que de cacatoès, que d'urubus ! » Guy Dumur (1961) va plus loin, en interposant « irrésistiblement » entre Virgile et Guimarães Rosa une lecture écran qui n'est pas dans la préface de Xavier Domingo : celle des premiers romans de Jean Giono et de son cycle panique, avec en arrière-plan le retour d'une écriture possiblement régionaliste, du terroir. La trilogie, *Colline, Un de Baumugnes, Regain*, est citée par une presse syndicale belge (J. B. 1961) ; de façon plus attendue dans la presse du Midi, un journaliste de Nîmes mentionne la pastorale du *Serpent d'Étoiles* :

La terre, le sertão, n'est plus un objet, elle accède ici à sa vraie grandeur : elle redevient la terre nourricière, la terre qui nourrit et enrichit l'âme de ceux qui la parcourent, elle est un être vivant, elle est l'Autre sans que aucun amour n'est possible (Bonnières 1961).

Un mot manquait encore s'agissant de littérature latino-américaine : le baroque. C'est Yves Berger qui l'ajoute dans les colonnes de *L'Express* : dans cette « grande fête de la nature sauvage, musique mystique et délirante que rythme une imagination baroque », tout est « démesure » et « excès », et Guimarães Rosa est un « Giono multiplié par dix » (Berger 1961). Il n'est donc pas surprenant que cette *hybris* à la lisière du fantastique ait intéressé *Planète*, la revue bimestrielle née précisément en 1961, à l'initiative de Jacques Bergier et Louis Pauwels pour lesquels « Rien de ce qui est étrange ne nous est étranger ! » : y paraît en 1962 une nouvelle extraite de *Primeiras estórias* (1962), « La troisième rive du fleuve », traduite par Maria Frias et Maurice Pons.

La nature « envoûtante » et la sensualité frappent peut-être encore plus fortement la critique lors de la publication, en 1962, de *Les Nuits du sertão* :

Dans un cadre naturel singulièrement envoûtant, la sensualité jette Lalinha dans les bras de iô Liodoro et Gloria dans ceux du rustre et lubrique Gualberto Gaspar, mais Gloria sera sauvée par l'amour de Miguel, qui après un long éloignement la rejoint. Tableau de mœurs dans une région aux singuliers prestiges, les forces de l'amour et de la nature s'y conjuguent pour élever les notes d'un chant tantôt pur et tantôt sensuel, puissant comme le grand palmier royal qui se dresse tel un symbole impérissable sur les terres du sertão (Anonyme 1963).

Dans *Avenir Luxembourg*, J. Amica semble répondre à Yves Berger : prétendre que Guimarães Rosa est un Giono décuplé est excessif et inexact. D'une part, Giono « est "notre" Giono », de l'autre, « l'écrivain brésilien est plus dense que Giono, plus essentiel en quelque sorte » (Amica 1962). La confrontation est retravaillée par le critique belge Jacques Parisse : chez Guimarães Rosa, l'intégra-

tion entre l'homme et la nature est totale, au contraire de Giono ou d'Henri Bosco, et débouche sur le dépaysement exotique (inversant au passage la leçon de Xavier Domingo).

En lisant « Les Nuits du Sertão » on se souvient de certaines pages de « Batailles dans la Montagne » de l'écrivain de Manosque et de la longue et admirable dissertation sur le vent qui faisait agir les personnages de « Mallicroix » d'Henri Bosco. Mais chez Giono, mais chez Bosco, l'homme ne s'intégrait pas entièrement à la nature qui ne restait, en fin de compte, que le ferment parfois artificiel et littéraire de leurs actions. João Guimarães Rosa, le plus important des écrivains brésiliens, n'a guère dissocié la nature luxuriante des grandes savanes et des épaisses forêts et les hommes totalement conditionnés par les éléments. On peut aller jusqu'à dire que dans cette œuvre profonde où le souffle se perd, Rosa, démiurge tout puissant et inspiré, accouple avec une imagination et un sens descriptif quasi satanique, héros du récit et décors. L'exotisme, le dépaysement – qui pourrait bien être la qualité fondamentale du vrai roman – sont poussés ici jusqu'à leur paroxysme. (Parisse 1962).

Marcel Brion reprend la plume et les pistes gnostiques de Xavier Domingo :

Ce livre n'exige pas une interprétation littéralement ésotérique, mais plutôt une connaissance de ce que veut ce réalisme panique exprimé et des articulations principales de ce « langage de contemplation » employé par Guimarães Rosa. Il suffit d'avertir le lecteur que les choses, dans ce livre, ne sont pas seulement ce qu'elles paraissent être – et sont effectivement – au premier coup d'œil, et qu'elles se prolongent sur un autre plan de la réalité, vers laquelle nous conduisent les allusions à Ruysbroeck, les rappels de Plotin. L'entreprise n'est pas toujours aisée, mais elle mérite d'être tentée (Brion 1962).

Mais il va au-delà en ouvrant la voie à de futures lectures (Utéza 1994) mettant en relation l'œuvre de Guimarães Rosa et les philosophies orientales : « Celui-là seul qui sait apercevoir les deux plans du réel et les embrasser simultanément saisit l'équivalence de l'objet et de son ombre, et la leçon de ce sentier tracé à travers la forêt, qui est le Chemin : ce que les Chinois appellent le Tao. » (Brion 1962)

Enfin, la langue – le « langage de la contemplation » disait la préface de Xavier Domingo qui signalait aussi l'usage « abondamment et avec bonheur [de] l'argot sertanejo » –, est un autre axe de commentaire, auquel était déjà sensible *Le Nouveau Journal de Montréal* à propos de *Buriti* :

Le ton est poétique, et la beauté de la langue qui s'identifie étroitement aux choses, en efface le régionalisme ; elle devient palpable et visible. Seul, « Dao Lalalao » est un roman ; « Le message du Morne », et « La fête de Manuelzão », qui complètent « Buriti », sont des chants (Anonyme 1961a).

Et que *Le Progrès* ressent à nouveau avec *Les Nuits du sertão* :

Mais ce second livre [...] est peut-être plus fascinant encore, car y est encore plus habile l'étrange incantation des phrases enfilées et comme vissées les unes aux autres, n'existant que les unes par les autres, comme d'inséparables points de tapisserie dont aucun n'a de signification hors de l'ensemble. Phrases de tonalité d'une monotonie parfois prolongée jusqu'à la tension, puis soudain coupées des stridences exaspérées (Anonyme 1961).

Cette langue si particulière amène les critiques à porter aussi leur attention sur la traduction et l'effort de récréation qu'elle exige. Et les éloges ne manquent pas : « admirable » (Dedet 1961), « particulièrement heureuse » (Berthier 1961), « éblouissante » (Franklin 1962). Dans *Les Lettres françaises*, on note à propos des *Nuits du sertão* « que peu d'auteurs étrangers ont bénéficié d'une traduction comparable, semble-t-il, à celle de J.-J. Villard » (Juin 1963). Après avoir souligné qu'« on ne raconte pas, on ne juge pas *Les Nuits du Sertão* », on écrit dans *Les Livres* qu'il faut « se laisser envoûter à son tour par la magie de João Guimarães Rosa, heureusement servie par la version de J. J. Villard » (R.C. 1963). *Le Progrès* souligne aussi que « l'envoûtement » qui résulte de la lecture de *Buriti* et des *Nuits du sertão* doit « beaucoup, sans doute, grâce à son traducteur, J.-Jacques Villard » (B. G. 1962). Il est probable que ces jugements ne sont pas fondés sur une connaissance de l'original, mais sur l'intuition que communique le texte français et de ce qu'il laisse entendre de l'écriture si nouvelle de Guimarães Rosa. On relève d'ailleurs l'adverbe prudent du *Canard enchaîné*, dans l'article consacré à *Buriti* : « la traduction de M. J. J. Villard est sûrement toute bonne puisqu'elle a laissé à l'œuvre toute sa fraîcheur, toute sa virile spontanéité ».

En somme, la réception critique des deux premiers volumes français de *Corpo de baile*, significativement abondante, est globalement positive, et salue « le talent irrécusable d'un grand écrivain », et implicitement l'habileté de son traducteur. On ne dispose pas d'un dossier de presse si fourni pour l'édition de *Diadorim* chez Albin Michel, en 1965. On ne peut que remarquer le choix discutable du titre, qui s'impose (avec l'aval de l'auteur) comme un effacement de la complexité de *Grande sertão : veredas*, et comme un déplacement fâcheux de la clé de voûte du roman, à comparer avec d'autres solutions. L'éditeur étasunien Knopf a opté pour *The Devil to Pay in the Backlands* (1963, trad. Harriet de Onis et James L. Taylor) ; Curt Meyer-Clason a conservé *Grande Sertão* dans l'édition allemande (1964), comme d'ailleurs Edoardo Bizarri et l'éditeur italien Feltrinelli (1970) ; Seix Barral et Ángel Crespo ont transposé en espagnol : *Gran Sertón : veredas* (1967). En France, un troisième volet, *Hautes Plaines*, est publié par Seuil en 1969, mais ni le cœur ni l'esprit n'y sont plus : João Guimarães Rosa a été emporté le 19 novembre 1967. La destinée d'une œuvre et de sa réception tient à de multiples facteurs, une série d'agents, la centralité ou non de la langue, la complexité et la nouveauté de l'écriture, les structures de réception, et aussi ces accidents qui laissent le texte orphelin, changent le rapport aux droits d'auteur. Sans

compter que l'envol est fauché dans son élan : à la veille de sa mort, Guimarães Rosa semblait un solide prétendant au Prix Nobel, et Roger Caillois aurait même affirmé que le jury de l'académie suédoise avait déjà convenu qu'il serait le lauréat de 1968 (Anonyme 1965).

Après 1980

C'est ainsi qu'à l'effervescence des années 1960 succède le silence de plus d'une décennie. Le Seuil a publié ce qui avait été programmé, en renonçant à la sortie des *Premières Histoires*, pourtant déjà traduites par Villard. C'est justement ce livre de nouvelles qui relance, en 1982, la réception, de façon à nouveau éphémère puisqu'il faut attendre encore près de dix ans pour que la publication de *Métailié* connaisse une suite. À titre de comparaison, dès 1970, le public allemand a déjà accès à presque toute l'œuvre, à l'exception de *Tutaméia* et de *Sagarana*.

On peut s'étonner de ce décalage et de la frilosité française qu'explique peut-être une fois encore la difficulté de la langue car, comme nous l'avons déjà signalé, les années quatre-vingt voient se combler progressivement le déficit de traductions de la littérature brésilienne. Il est sans doute établi que Guimarães Rosa est un des très grands écrivains de la littérature mondiale, comme l'écrivain Jorge Coli et Antoine Seel en 1982, à la sortie de *Premières histoires* :

Joyce perdu dans une province du Brésil. Homère chantant le sertão du Minas Gerais : Guimarães Rosa a déjà été l'objet de comparaisons les plus flatteuses. Plus encore, qu'un des grands maîtres de la littérature latino-américaine, l'on reconnaît en lui un des meilleurs écrivains de notre époque. (Coli/Seel 1982).

Mais cette grandeur impressionne et dissuade. Dans les années quatre-vingt-dix, Jacques Thiériot convainc partiellement Le Seuil de reprendre l'entreprise interrompue en 1969, et Albin Michel juge également le moment opportun pour remettre l'ouvrage sur le métier. En 1991, Maryvonne Lapouge-Pettorelli signe pour cette maison-ci une nouvelle traduction de *Grande sertão : veredas*, toujours sous le titre *Diadorim*, avec une préface de Mario Vargas Llosa ; version qui va aussi connaître une édition de poche en 10/18 (1995). Et Jacques Thiériot livre successivement *Toutaméia. Troisièmes histoires* en 1994 (Seuil), et *Sagarana* en 1997 (Albin Michel). Dans la foulée, il traduit « Meu tio o iauaretê » qu'Albin Michel publie en 1998 sous le titre *Mon oncle le jaguar*, avec une jaquette reproduisant un détail de *Forêt vierge au soleil couchant*, d'Henri Rousseau. Le primitif se stylise. En reprenant le titre en 2000, la collection de poche 10/18 adopte une stratégie visuelle proche de son édition de *Diadorim* : une

photo de vacher nordestin, tout de cuir vêtu comme il se doit, avançant à cheval dans un paysage d'épineux. La légende de la reprise de 1995 précisait en revanche : « Gaucho brésilien de la Campanha » ! L'art de dépayser le dépaysement.

Pour être complet, en excédant la coupure de 2000, précisons que Mathieu Dosse retraduit la nouvelle extraite de *Estas estórias*, et le reste du recueil paru initialement en 1969 (de façon posthume donc), même si plusieurs des textes avaient été publiés avant 1967. L'édition Chandeigne se raccroche au titre déjà connu du public : *Mon oncle le jaguar & autres histoires* (2016). La même année, la maison édite une version de la première nouvelle de Sagarana, *Sept-de-Carreau. L'âne du sertão*, avec des illustrations d'Olivier Besson qui est à l'origine de ce projet.

Quant à l'accueil critique des années quatre-vingt-dix, il change sensiblement de celui des années soixante. Non seulement le contexte politique a changé, la littérature brésilienne a gagné une place plus autonome, mais le lecteur n'est plus sous l'impact de la nouveauté. Il lit un classique. Quoique ... Guimarães Rosa a sa place aux côtés des plus grands, mais Pierre Lepape, critique littéraire du *Monde*, s'étonne à propos de *Diadorim* que, « l'un des plus grands livres de ce siècle [...] ne soit pas aussi connu que l'*Ulysse* de Joyce ou que *Les Cantos* d'Ezra Pound » (Lepape 1998). Dans le même journal, Yves-Marie Labe se demande « comment rendre compte des 500 pages de *Diadorim*, ce livre-phare de la littérature brésilienne écrit avec une densité hors du commun par un écrivain de la taille de Jorge Luis Borges ou Thomas Mann ? » (Labe 1995). Pour Alain Bosquet qui commente alors *Toutaméia*, Guimarães Rosa, bien qu'« à la fois le James Joyce et le Jorge Luis Borges des lettres brésiliennes », « est bien plus que cela : un écrivain diaboliquement saisi par le démon d'une langue qu'il veut sans cesse renouveler, maltraiter, refaire, enrichir sans limites » (Bosquet 1994). Aux yeux de Claudio Magris et de Pierre Lepape, à propos de *Diadorim*, le régionalisme reste un piège, l'exotisme et la sociologie le deviennent :

Avec pour décor le plateau brésilien, l'expérience errante des jagunços, les cavaliers et bouviers de ces solitudes, *Grande sertão* fait de ce monde, sans aucun exotisme, un paysage universel de la vie, de son nuage de poussière et de sa signification. C'est une odyssée qui repropose sous une forme nouvelle et originale les interrogations fondamentales de l'expérience humaine, la question de savoir si Ulysse rentrera à la maison avec une identité confirmée ou condamné à être définitivement Personne (Magris 1992).

Pendant les cinq cents pages de *Diadorim*, nous n'allons pas découvrir en touristes une terre étrange, parcourue par de non moins étranges aventuriers, les jagunços, nous allons errer avec eux, au milieu d'eux, selon les lois propres de cet univers, sa logique, sa mesure, sa folie, sa sagesse, sa temporalité, son espace, son langage. L'universalité du roman de Guimarães Rosa tient à la réussite de cette gageure : inscrire le Sertão comme

une réalité commune à tous ses lecteurs : à aucun moment comme un spectacle exotique. (Lepape 1991).

Les jugements sur *Sagarana* ne sont pas différents :

Surtout Guimarães Rosa transcende sa documentation régionale, comme Giono ou Ne pas couper de préférence inventant leur sud. Il est du Minas comme Joyce de Dublin (Anonyme 1997).

Universel et régionaliste, profondément universel parce qu'intensément régionaliste, Guimarães Rosa déniche l'homme, tout l'homme au fond de sa province ingrate (Soublin 1997).

Le regard aussi a changé. Dans les années 1960, Marcel Brion, responsable de la diffusion de la littérature luso-brésilienne aux *Nouvelles littéraires*, était l'un des rares à être un peu familier du domaine (Cf. Rivas 1995 : 278). Depuis, le monde des « spécialistes » s'est modestement étoffé, le maillage des passeurs s'est légèrement resserré. Dans les années quatre-vingt, Clélia Pisa et la traductrice Alice Raillard ont des fonctions de conseil, pour ne pas dire d'agent, dans quelques maisons d'édition ; et les traducteurs prennent des initiatives. Le Brésilien Jorge Coli et Antoine Seel, qui ont converti en français Euclides da Cunha et Graciliano Ramos, écrivent dans la presse spécialisée. Le journaliste et écrivain Jean Soublin connaît bien le Brésil. L'universitaire Francis Utéza déchiffre *Toutaméia* lors de sa sortie (Utéza 1997 : 19–21)²¹, le comparatiste Pierre Rivas écrit dans *La Quinzaine littéraire* à propos de *Sagarana* :

On distingue généralement deux pôles dans la littérature brésilienne : le cosmopolitisme ouvert sur la modernité internationale, littérature des grandes métropoles atlantiques, et l'enracinement dans l'intérieur, le sertão, la brousse, tradition régionaliste et rurale. Antagonisme propre « aux deux Brésils » entre modernité et tradition. L'œuvre de João Guimarães Rosa parvient à transcender cette opposition et fonde ainsi, dans la tradition de Faulkner, tenu lui aussi longtemps comme écrivain régionaliste, cette littérature de transculturation, où les techniques de la modernité viennent féconder une matière rurale, longtemps réduite au pittoresque et au folklore (Rivas 1997 : 5).

Leurs analyses se font ainsi non seulement à partir des traductions, mais à partir des textes originaux et des études qui y ont été consacrées. Auteur d'une somme de référence sur les références cryptées de l'écrivain du Minas, et conseiller de Jacques Thiériot pour la traduction de *Toutaméia*, Francis Utéza éclaire la dimension alchimique et métaphysique du recueil, fondue dans le corps du langage commun :

²¹ Voir aussi la recension de Michel Riaudel : « Sagarana. João Guimarães Rosa ». *Infos Brésil*, n° 125, Ivry-sur-Seine, 15 mai 1997.

Ce décodage doit aussi prendre garde au langage pseudo tous les jours : *indiquée* peut aussi signifier *marquée par la Diké*, et – problème pour le traducteurs – dans le bois brésilien – *madeira* – se cache aussi la, si l'on peut dire, pure et simple matière, étymologiquement entendue – *matéria* (Utéza 1994 : 21).

L'explication savante ne retire rien aux déclarations d'envoûtement. En une allusion à l'entretien accordé par Guimarães Rosa à Gunter Lorenz, Frédéric Pagès évoque le « mage du verbe », le « forgeron du parler maternel » (Pagès 1997). Dans un registre similaire, Alice Raillard parle de son « langage magique » (Raillard 1982), Jacques Fressard de « la magie d'un langage d'une richesse et d'une beauté peu communes » (Fressard 1991), Pierre Lepape, de « l'éblouissant roman de geste [*Diadorim*] » (Lepape 1991) et de « l'envoûtement garanti » (Lepape 1998) par la lecture de *Mon oncle, le jaguar*. Enfin Jean Soublin note la « transe » qui suscite chez le lecteur ce langage « riche, complexe, difficile » (Soublin 1997).

La tâche du traducteur

En guise de bilan et d'échappée, nous voudrions pour conclure insister sur la création stylistique et langagière de cette œuvre qui fait une grande part de sa richesse, mais constitue aussi un défi, sinon un obstacle, à sa traduction et sa réception. Soucieux de la diffusion de son œuvre, João Guimarães Rosa n'a pas ménagé ses efforts de son vivant pour répondre aux doutes de ses traducteurs. La thèse de Nícia Adan Bonatti a recensé 372 lettres. Toutes deux déjà publiées, la correspondance avec Curt Meyer-Clason s'est étalée du 23 janvier 1958 au 27 août 1967, celle avec Edoardo Bizarri, du 18 octobre 1959 au 27 août 1967. En attente de publication, celle avec Harriet de Onís couvre la période du 19 novembre 1958 au 25 octobre 1966 ; l'écrivain échange avec Jean-Jacques Villard du 7 juillet 1961 au 25 avril 1967 ; la plus courte est celle avec Ángel Crespo, qui s'étend du 26 février 1964 au 21 février 1967. Mais le rapport qu'il établit avec ses interlocuteurs éclaire quelque chose du lien qu'il cherche à instaurer avec son lecteur de manière générale : une logique initiatique, quelque chose du sage qui révèle beaucoup mais ne livre pas tout. Il accompagne sur la voie de vérités plus profondes.

La réception d'une œuvre littéraire n'est pas une étape ultérieure, extérieure à la création, elle en est au contraire une dimension intrinsèque. Chaque lecture la fait advenir et en complète provisoirement la signification. Dans le cas de Guimarães Rosa, ce constat se manifeste notamment par l'envie que ses

textes suscitent d'être traduits et sans cesse retraduits. Mieux, la traduction est, à ses yeux comme pour nous, constitutive de son art :

Moi, quand j'écris un livre, je fais comme si j'étais en train de « traduire », à partir de quelque très ancien original, existant ailleurs, dans le monde astral ou le « plan des idées », des archétypes, par exemple. Je ne sais jamais si je la réussis ou si je la rate, cette « traduction ». De sorte que, lorsqu'on me (re)-traduit en un autre idiome, je ne sais pas davantage, en cas de divergence, si ce n'est pas le Traducteur qui, de fait, a trouvé la solution et rétablit la vérité de l'« original idéal », que j'avais dénaturée (Lettre à Edoardo Bizzarri 4 septembre 1963. In Rosa 1981 : 63–64).

Peut-être y a-t-il là matière à se consoler de cette réception accidentée, inachevée ... – parce qu'en fin de compte sans cesse à recommencer.

Bibliographie

- Aguiar, Márcia V. M. de (2017) : « A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960 ». In Reimão, Sandra/Riaudel, Michel (eds.) : *Livros, literatura e história: passagens Brasil-França*. Florianópolis : Escritório do Livro, pp. 79–102.
- Aguiar, Márcia/Riaudel, Michel (2018) : « João Guimarães Rosa: un auteur à remémorer pour le commémorer ». In : Herrera, Raquel Molina/Castaño, Victoria Ríos (eds.) : *Colloquia*. Paris : Sorbonne Université. <<https://colloquiasal.files.wordpress.com/2019/03/colloquia6f.pdf>>.
- Azevedo, Aluísio (1961) : *Le Mulâtre*. Trad. Pierre-Manoel Gahisto. Paris : Plon.
- Bonatti, Nícia Adan (1999) : *Entre o amor da língua e o desejo : a tarefa sem fim do tradutor*. Campinas : IEL/Unicamp. <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271083/1/Bonatti_NiciaAdan_D.pdf>.
- Coubertin, Pierre (2015) : *Olimpismo*. Recueil de textes. Ed. Müller, Norbert/Nelson Schneider. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Porto Alegre : EdipucRS.
- Domingo, Xavier (1961) : « Préface ». In : Rosa, João Guimarães : *Buriti*. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris : Seuil, pp. 7–11.
- (13 février 1959) : *Rapport de lecture de Corpo de baile*. Fonds Seuil/IMEC.
- Flamand, Paul (1979) : *Sur le Seuil*. Paris : Seuil.
- José Guilherme Klingelhofer. In : *Portugal, Dicionário histórico*. <<https://www.arqnet.pt/dicionario/klingelhofer.html>>.
- Lacouture, Jean (2010) : *Paul Flamand, éditeur*. Paris : Éditions des Arènes.
- Liscano, Juan : « Avant-propos » (1958). In : *Les vingt meilleures nouvelles de l'Amérique Latine*. Paris : Seghers, pp. 11–18.
- Mollier, Jean-Yves (1995) : « Paris, capitale éditoriale des mondes étrangers ». In : Marès, Antoine/Milza, Pierre (eds.) : *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 373–394.
- (2012) : « Un essai de dépassement des communautés partisans : la collection "Méditerranée" au Seuil pendant la guerre d'Algérie (1945–1962) ». In : *Cahiers de la Méditerranée moderne et contemporaine* 85, Nice/Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, pp. 49–57.

- Moraes, Vinícius de (1953) : *Cinq élégies*. Trad. Jean-Georges Rueff. Paris : Seghers, coll. « Autour du monde ».
- Pailleron, Marie-Louise (1919) : *François Buloz et ses amis. La vie littéraire sous Louis Philippe*. Paris : Calman-Lévy.
- Riaudel, Michel (2017) : « Teria havido um boom latino-americano ». Trad. Márcia Aguiar. In : Reimão, Sandra/Riaudel, Michel (eds.) : *Livros, literatura & história: Passagens Brasil-França*. Florianópolis : Escritório do livro, pp. 11–47.
- Rivas, Pierre (1995) : *Encontro entre literaturas*. Tradução Durval Artico/Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo : Hucitec.
- Rosa, João Guimarães (1961) : *Buriti*. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris : Seuil.
- (1981) : *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. São Paulo : Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- (1962) : *Les nuits du sertão*. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris : Seuil.
- (1965) : *Diadorim*. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris : Albin Michel.
- (1969) : *Noites do sertão*. Rio de Janeiro : José Olympio (4^e édition).
- (1969) : *Hautes plaines*. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris : Seuil.
- (1982) : *Premières Histoires*. Trad. Inês Oseki-Depré. Paris : Métailié.
- (1991) : *Diadorim*. Trad. Maryvonne Lapouge-Petorelli. Paris : Albin Michel.
- (1994) : *Toutaméia. Troisième histoires*. Trad. Jacques Thiériot. Paris : Seuil.
- (1994) : *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar.
- (1997) : *Sagarana*. Trad. Jacques Thiériot. Paris : Albin Michel.
- (1998) : *Mon oncle le jaguar*. Trad. Jacques Thiériot. Paris : Albin Michel.
- (2016) : *Mon oncle le jaguar & autres histoires*. Trad. Mathieu Dosse. Paris : Chandeigne.
- (2016) : *Sept-de-Carreau, l'âne du sertão*. Trad. Michel Riaudel, illustrations d'Olivier Besson. Paris : Chandeigne.
- Serry, Hervé (2002) : « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, pp. 70–79.
- (2008) : *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*. Paris : Seuil/IMEC.
- Veríssimo, Érico (1955) : *Le Temps et le Vent. Le Continent*. Trad. Jean-Jacques Villard (portugais). Paris : René Julliard.
- Villard, Jean-Jacques (2008) : *Nino Bixio, uomo, marinaio, patriota. La vita avventurosa dell'eroe garibaldino nel racconto del pronipote*. Milan : Viennepierre Edizione.
- Villard, Théodore (1900) : *Les fleurs à travers les âges et à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Armand Magnier.

Correspondances et lettres

- Bastide, Roger (1959) : Lettre à Michel Chodkiewicz, 20 janvier. Fonds Seuil – IMEC.
- Chodkiewicz, Michel (1959a) : Lettre à Antonio Bandeira, 29 mai 1959. Fonds Seuil – IMEC.
- (1959b) : Lettre à Olga Obry, 30 décembre 1959. Fonds Seuil – IMEC.
- (1959c) : Lettre à Roger Bastide, 16 janvier 1959. Fonds Seuil. IMEC.
- (1960) : Lettre à Everaldo Dayrell de Lima, 7 janvier 1960. Fonds Seuil – IMEC.
- Denis, Pierre (1959) : Lettre à Michel Chodkiewicz, 8 octobre 1959. Fonds Seuil – IMEC.
- Éditions Albin Michel (1958) : Lettre à José Olympio Editores, 23 mars 1958. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.

- Rosa, João Guimarães : *Correspondance avec Michel Chodkiewicz*. Fonds Seuil. IMEC.
 —: *Correspondance avec Pierre Seghers*. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
 —: *Correspondance avec son traducteur français, Jean-Jacques Villard*. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP [1961–1967].
- Seghers, Pierre (1957) : *Lettre à Antonio Tavares Bastos*, 25 juin. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Villard, Jean-Jacques (1959) : *Lettre à Michel Chodkiewicz*, 25 novembre. Fonds Seuil – IMEC.

Articles de presse

- Alvim, Gilda César (1961) : « Guimarães Rosa em francês ». In : *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 août 1961. Billet de Paris. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Amica, J. (1962) : « L'Épopée primitive dans un paradis retrouvé. *Les nuits du sertao* ». In : *Avenir Luxembourg*, 2 octobre. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Anonyme (1961) : « Buriti ». In : *Feuille d'Avis*, Neufchâtel, 23 juin. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Anonyme (1961) : « Le Nouveau Journal a lu pour vous ». In : *Le Nouveau Journal*, Montréal, 30 septembre (a). Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Anonyme (1963) : « Les nuits du sertão ». In : *Bulletin Critique Livre Français*, mai. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Anonyme (1965) : « Guimarães Rosa candidato ao Prêmio Nobel na Itália ». In : *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 juin. Fonds JGR – IEB-USP.
- Anonyme (1997) : [sans titre]. In : *Provençal/Méridional*, 4 mars.
- Berger, Yves (1961) : « À La gloire des animaux, des fous et des montagnards du Brésil ». In : *L'Express*, Paris, 27 avril. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Berthier, Pierre (1961) : « Du reportage au roman ». In : *La Cité*, Bruxelles, 20 avril. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Bonnières, Henri (1961) : « Buriti ». In : *Nîmes Soir*, 20 avril. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Bosquet, Alain (1994) : « Le fou des mots ». In : *Magazine littéraire*, Paris, avril.
- Brion, Marcel (1962) : [sans titre]. In : *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 11 janvier. Littérature sud-américaine. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Coli, Jorge/Seel, Antoine (1982) : « Le Brésil de Guimarães Rosa ». In : *Le Monde*, Paris, 17 décembre.
- Dedet, Christian (1961) : « Sud profond. João Guimarães Rosa : Buriti ». In : *Arts*, 13 septembre. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Dubois, Louis (1961) : « Une voix du Brésil, Buriti ». In : *Le Courrier*, Vervière, 19 mai. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Dumur, Guy (1961) : « Buriti: un monde de chair et de rêves ». In : *France Observateur*, 4 mai. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Fressard, Jacques (1991) : « Guimarães Rosa, le magicien ». In : *La Quinzaine littéraire* 572, 16 février.
- J. B. (1961) : « Buriti par João Guimarães Rosa ». In : *Syndicats*, Bruxelles, 3 juin. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Labe, Yves-Marie (1995) : « Le roman universel du Sertao ». In : *Le Monde*, Paris, 20 mai.

- Lefèvre, René (1961) : « Buriti ». In : *Le Canard Enchaîné*, 3 mars. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Lepape, Pierre (1991) : « L'épopée de João Guimarães Rosa ». In : *Le Monde*, Paris, 8 février. — (1998) : « La nuit de la métamorphose ». In : *Le Monde*, Paris, 20 mars.
- Magris, Claudio (1992) : « Le jardin secret de Claudio Magris: *Grande Sertão: Veredas* ». In : *Quinzaine littéraire*, Paris, 1 août. Numéro spécial: Le jardin secret de 36 écrivains.
- Pagès, Frédéric (1997) : « João Guimarães Rosa. Sagarana ». In : *Les Inrockuptibles*, 19 février.
- Parisse, Jacques (1962) : « Les nuits du sertão par João Guimarães Rosa ». In : *Combat*, Liège, 17 novembre. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Raillard, Alice (1982) : « Les héros du Sertan ». In : *La Croix*, 6 novembre.
- Ramoni, James (1962) : « Buriti: trois romans virgiliens ». In : *Tribune de Genève*, Genève, 13–14 mai. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Riaudel, Michel (1997) : « Sagarana. João Guimarães Rosa ». In : *Infos Brésil* 125, Ivry-sur-Seine, 15 mai.
- Rivas, Pierre (1997) : « João Guimarães Rosa. Sagarana ». In : *La Quinzaine littéraire*, 16 février.
- Sion, George (1961) : « Parmi tant de fureurs ... ». In : *Phare*, 18 juin 1961. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Soublin, Jean (1997) : « Fulgurances et musique d'une langue locale ». In : *Le Monde*, Paris, 17 janvier.
- Ténèze, Roger (1961) : « Buriti ». In : *Voix du Nord*, Lille, 27 octobre. Fonds João Guimarães Rosa – IEB – USP.
- Utéza, Francis (1994) : « L'ésoterisme de "Toutaméia" ». In : *Infos Brésil* 93, Ivry-sur-Seine, juin.

Liset Díaz Martínez

Mapping Gabo

Introducción al estudio de la correspondencia en los archivos editoriales franceses

“Pienso que los escritores estamos en el mundo sólo para escribir, que no es decente que confundamos nuestra obra con nuestra persona, y que cualquier acto destinado a exaltarnos está fatalmente condenado a desvirtuarse en un episodio de publicidad.”

Gabriel García Márquez, carta del 20 de enero de 1970

1 Introducción

Nuestra investigación tiene como objetivo principal estudiar la correspondencia editorial relacionada con Gabriel García Márquez, que reposa en los archivos franceses del Instituto de Memoria de la Edición Contemporánea (IMEC, Caen, Francia). Estas fuentes primarias forman parte del patrimonio escrito de la edición y de la literatura francesa e hispanoamericana, permiten comprender el proceso de introducción de las obras de autores latinoamericanos en los catálogos de las editoriales francesas en la época que estudiaremos y aportan informaciones sobre el proceso de difusión de esas obras en Francia. En su conjunto, dichos documentos nos ayudan a reconstruir y a comprender hechos históricos bastante complejos que marcan la edición y la recepción de las obras, y además muestran los hábitos de una industria que, aunque consolidada, siempre está en movimiento.

Este estudio propone igualmente una forma particular de valorizar esos archivos y de explorarlos usando herramientas digitales que nos permitirán observar los datos y aprehenderlos eficazmente. Además, presentaremos resultados que pueden ser utilizados tanto por especialistas como por aficionados o interesados en estos temas.

2 Marco teórico, metodología y creación del corpus

Nuestro estudio tiene como objeto de investigación la correspondencia en los archivos editoriales, no nos ocuparemos de colecciones personales de editores sino de archivos conservados por las editoriales y depositados en el IMEC, gran centro

Liset Díaz Martínez, CY Cergy Paris Université

cultural y de investigación francés que conserva diferentes colecciones de editores franceses, así como también de autores, traductores, agentes literarios, revistas, etc. Nuestra primera definición teórica concierne nuestro objeto de estudio, la correspondencia editorial, desde un punto de vista sincrónico: segunda mitad del siglo XX. Nos ubicamos en el género epistolar, un género proteiforme en el que la unidad mínima, la carta, es un elemento complejo que tiene representaciones múltiples puesto que varía y evoluciona en diversos planos (tiempo, espacio, sociedad) y concierne diferentes temas, disciplinas, registros, niveles de lengua, etc. Es por lo tanto difícil dar una definición de la correspondencia, la presentaremos entonces como una práctica que está en constante evolución en la que se integran valores y representaciones sociales y culturales; nos interesa enormemente su aspecto reticular pues como lo expresan Richard Walter *et ál.* (2018: 4), las cartas constituyen redes de documentos y de participantes. En cuanto a la correspondencia editorial que estudiamos, es decir de editores franceses de literatura latinoamericana traducida, las fuentes primarias confirman esa diversidad ya que la correspondencia enviada y recibida no concierne un tipo único de documento sino una multiplicidad de documentos. Nuestro primer objetivo investigativo es pues observar las diferencias entre esos documentos y definir los elementos que integrarán nuestro corpus, es decir nuestro objeto primario de estudio.

Propondremos abajo una tipología que se fundamenta en la observación directa de los documentos encontrados en los archivos que hemos hasta ahora estudiado de las editoriales Le Seuil y Grasset. Primero, cartas enviadas o recibidas (originales, copias o faxes) externas o internas, siguen las notas que son siempre internas, después los contratos, luego los telegramas, y finalmente varios documentos en formato reducido que agrupan las cartas de visita u otras notas escritas en pequeños trozos de papel. Los contratos tienen un formato muy particular y muchas especificaciones puesto que son documentos legales con fuertes implicaciones jurídicas. Los telegramas también tienen formatos y soportes característicos y se usan para obtener respuesta inmediata a un asunto muy particular. Las cartas (externas e internas) y las notas internas tienen elementos similares, difieren en el tamaño puesto que las notas siempre son más pequeñas que las cartas y son de carácter informativo. Las cartas (externas e internas) se estructuran con los elementos habituales de una carta comercial, es decir que poseen lugar y fecha envío, destinatario, encabezamiento, cuerpo, despedida y firma. Adicionalmente, se puede encontrar cartas con membrete, sello y firma manuscrita, e incluso algunas pueden ser completamente manuscritas, pero en realidad esto es excepcional en el caso de la correspondencia editorial que hemos estudiado (únicamente hay una carta manuscrita en nuestro corpus). En cuanto a las notas internas, encontramos como estructura mínima la fecha, el remitente, el destinatario, el cuerpo y la firma, el

lugar no está indicado, pero implícitamente lo conocemos, este tipo de documento siempre es manuscrito.

A partir de estas observaciones, definimos un hiperónimo llamado “carta” con la siguiente estructura mínima: lugar (explícito o implícito), fecha, remitente, destinatario, cuerpo y firma. Ese hiperónimo es nuestro objeto de estudio e incluye los hipónimos ‘carta’ (externa e interna) y ‘nota interna’. Esta definición es la guía de nuestro trabajo puesto que, como lo mencionan Duchatelet y Le Guillou (1986: 9), ya podemos elegir los documentos que conformaran nuestro estudio, en este caso documentos a los que les hemos dado el estatus de “carta”. Es decir que nuestro corpus de correspondencia editorial estará constituido por cartas y notas internas depositadas en el IMEC bajo el nombre del autor colombiano Gabriel García Márquez. En esta primera exploración de esos documentos hemos estudiado una parte de los archivos de la editorial Le Seuil (SEL 3544.1) de 1968 a 1975 y de los archivos de la casa Grasset (770 GRS 674.1/2/3, 770 GRS 675.1) de 1973 a 1997, estos fondos constituyen nuestras fuentes primarias y nos permitieron crear un corpus de datos que representa 237 documentos escritos relacionados con el autor colombiano, 232 cartas y 5 notas internas.

La carta es entonces un elemento cultural de suma importancia, Chartier (1991: 9) nos dice que hace parte de nuestra identidad y de nuestras representaciones y la describe como una expresión libre y al mismo tiempo codificada, normalizada; la carta posee en efecto códigos definidos y es producida en un ambiente particular, en nuestro caso el mundo de la edición. Podemos definirla como un acto individual de escritura y a la vez un acto social en el que se establecen ciertos parámetros o códigos comunicativos estructurados por los lazos creados entre editores, autores, agentes literarios, traductores, y otros personajes presentes en este tipo de correspondencia; esos parámetros son por lo tanto objeto de representaciones socialmente creadas en el ámbito editorial. Como lo menciona Altman (1982: 4), las características formales y funcionales de las cartas son muy importantes para la construcción del significado. Además, la autora nos explica que su función es conectar puntos separados (Altman 1982: 13), es decir que podemos ver las cartas como pasarelas que permiten la comunicación entre personas. El objetivo principal de nuestro estudio es entonces estudiar esas pasarelas y esos personajes que comunican y observar las redes epistolares que se crean en el periodo que analizamos. Cada carta hace parte de un conjunto y aporta valores y significados de la red a la que pertenece.

Definir la estructura de nuestro objeto de estudio nos permitió modelizar los datos para conformar el corpus con el objetivo principal de analizar las redes que se crean en los intercambios epistolares y observar los temas que allí se tratan. Las informaciones que escogimos para describir nuestro objeto de estudio nos permitieron pasar de una realidad concreta (carta) a una serie de

datos, es decir que procedimos a una “dataificación” utilizando las informaciones que considerábamos relevantes para poder realizar el estudio temático y de redes; es importante expresar que ese corpus modelizado es una representación particular de nuestro objeto de estudio y es por lo tanto una visión parcial del mismo, que pudo haber sido definido de forma diferente en otro estudio con otros objetivos. No pudimos integrar ninguna copia escaneada de esos documentos, etiquetada en XML-TEI o en otro formato porque no son colecciones abiertas. Trabajamos esencialmente con metadatos extraídos de esos documentos, es decir con datos sobre los datos; actualmente se reconoce su importancia en todo estudio científico y se coleccionan de manera estructurada para facilitar su tratamiento. Es importante distinguir y separar nuestros metadatos y su representación. En nuestro caso, hemos decidido organizar el corpus de forma tabular y estructurarlo en tres ficheros separados que representan tres tipos de información: los actores (principalmente personas, pero también instituciones), las cartas y los lugares, desglosando así nodos, relaciones y coordenadas geográficas que podrán asociarse para luego ser visualizados como redes. Utilizaremos como elemento localizador la ciudad que es, como lo dicen Richard Walter *et ál* (2018: 18), un elemento ideal para geolocalizar los datos. Contamos con las coordenadas geográficas precisas de la mayor parte de nuestras cartas puesto que conocemos las direcciones de los actores de nuestro corpus, y gracias a la herramienta digital que utilizamos, podemos construir los trayectos de esos documentos y observarlos en su conjunto o individualmente. Esta metodología se adapta perfectamente a nuestra investigación y nos permite explorar el corpus respetando las normas jurídicas del archivo además de valorizarlo dando a conocer la riqueza de los documentos que se encuentran en las colecciones estudiadas. Aunque trabajamos con metadatos, podemos decir que la diferencia entre datos y metadatos no es en realidad tan nítida porque muchos de esos metadatos hacen también parte de nuestro objeto “carta” y además ayudan a describirlo.

Las colecciones tabulares que creamos fueron luego estudiadas con la ayuda del programa Palladio de la Universidad de Stanford. Una herramienta libre y versátil concebida para la exploración de este tipo de corpus que contiene datos temporales y espaciales. Palladio nos permite crear galerías, grafos, redes geolocalizadas y presentar nuevas tablas a partir de las inicialmente creadas. Presentaremos y comentaremos después algunas de esas exploraciones visuales. Cerramos esta parte hablando de la editorialización ya que todo este proceso hace parte de ella, pero no se termina aquí puesto que nuestro corpus evolucionará y se incrementará con el estudio de otros documentos que por el momento no hemos podido observar, por eso nuestro corpus no puede ser considerado como definitivo, incluiremos seguramente otros metadatos y podremos proponer otras exploraciones y visualizaciones; es decir que,

como lo explica Vitali-Rosati (2016: 10), es un proceso que siempre está en marcha y en el que el elemento digital juega un papel preponderante.

3 Resultados y observaciones sobre los datos

El primer resultado que queremos presentar es una visualización temporal de nuestro corpus que agrupa toda la correspondencia analizada, cada barra representa las cartas que aparecen en cada mes:

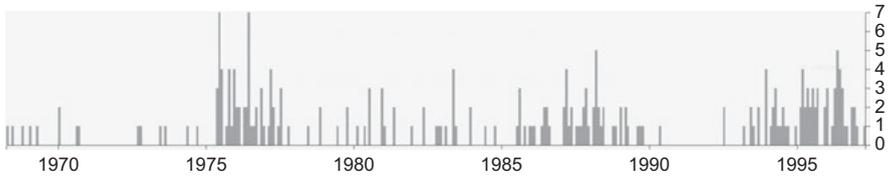


Figura 1: Correspondencia enviada y recibida: Le Seuil y Grasset.

Como vemos, la dispersión no es homogénea, no encontramos cartas de 1971 o de 1991, mientras que en otros años el número de cartas es bastante elevado: 1975, 1976, 1977, 1988, 1994, 1995 y 1996; Richard Walter *et ál.* (2018: 9) mencionan en efecto esa característica de la correspondencia, suele ser fragmentaria, a veces algunas cartas pueden aparecer en otras colecciones, por eso un corpus de este tipo nunca es definitivo.

3.1 Comunidad editorial

El segundo resultado que queremos enseñar es la comunidad editorial que empezamos a definir, mencionaremos algunos de los personajes que la integran y luego explicaremos precisamente qué tipo de contactos se creaban entre algunos de ellos. La comunidad editorial que descubrimos es bastante extensa y podemos representarla en tres polos; el primero corresponde a la editorial Le Seuil en donde el personaje principal es Claude Durand, director de colección y traductor de Gabriel García Márquez, también encontramos a Paul Flamand, director de la editorial. La particularidad de estos intercambios es el contacto directo con el autor, lo que no se encuentra en la correspondencia de Grasset ya que allí la agente literaria del autor, Carmen Balcells, maneja la mayor parte de los contactos. En el segundo polo, tenemos la comunidad Grasset representada prin-

principalmente por Jean-Claude Fasquelle, podemos igualmente mencionar otros personajes como Ariane Fasquelle, directora literaria que aparece en los archivos a partir de 1987, Nicole Guidotti que se encarga generalmente del pago de los derechos de autor y Marie-Hélène d'Ovidio que se ocupa de los contratos con otras editoriales y de diferentes tipos de ediciones, por ejemplo, Club, de bolsillo, etc. Finalmente, el tercer polo de nuestra comunidad lo forma la Agencia Carmen Balcells y principalmente Carmen Balcells fundadora de la agencia y directora sin par que firma un contrato con García Márquez para manejar su obra por un periodo de 150 años a partir de 1967 (Martin 2009: 325); su asistente Magdalena Oliver también debe ser mencionada en este polo. Abajo presentaremos dos grafos que muestran los contactos de esos personajes principales y la correspondencia activa (enviada) y pasiva (recibida) de cada uno de ellos, el tamaño de cada círculo (nodo) indica una mayor o menor cantidad de contactos, es decir de correspondencia activa o pasiva (ver Figuras 2a y 2b).

Estos grafos presentan redes sociales que se crean en los intercambios epistolares, vemos que hay correspondencia cruzada entre Balcells, Durand y Fasquelle puesto que los nodos que los representan siempre están unidos; si observamos los temas evocados en esos intercambios epistolares vemos que estos personajes definen las estrategias de circulación literaria de las obras del autor; primordialmente Balcells que es una excelente negociadora, gestiona con habilidad y rigor todos los aspectos relacionados con el autor y sus obras, y sus contratos especifican elementos como anticipos sobre royalties según el número de ejemplares vendidos, royalties para las ediciones de bolsillo, derechos secundarios, fechas máximas de lanzamiento de las obras, pagos en fechas determinadas, incluso se hace mención de las traducciones; Santana Acuña (2020: 62–63) muestra que esto hace parte de una serie de cambios que esta agente introdujo en los contratos editoriales para mejorar las condiciones propuestas a los autores. Según el mismo autor, estos elementos se extendieron y marcaron un cambio profundo en la industria editorial. Las cláusulas sobre la calidad de las traducciones y las que indican los plazos de publicación, nos parecen muy interesantes porque regulan la circulación de las obras del autor; a nivel nacional en un principio, y rápidamente a nivel internacional. Su talento como agente literaria la lleva a veces a ser inflexible, por ejemplo, en Francia, rechazó la edición Braille gratuita de una novela de García Márquez de la siguiente manera: “La razón es sencilla: porque yo creo que los ciegos son ciegos pero no pobres” (carta del 3 de agosto de 1995); como vemos siempre seguía sus convicciones y explicaba con claridad sus decisiones.

Otro aspecto mencionado anteriormente que se evidencia en las redes estudiadas, es la manera como los editores establecen los contactos con García Márquez; Claude Durand escribía directamente al autor para hablar de temas de edición y de traducción. Obviamente, también se comunicaba con Carmen Balcells. Por

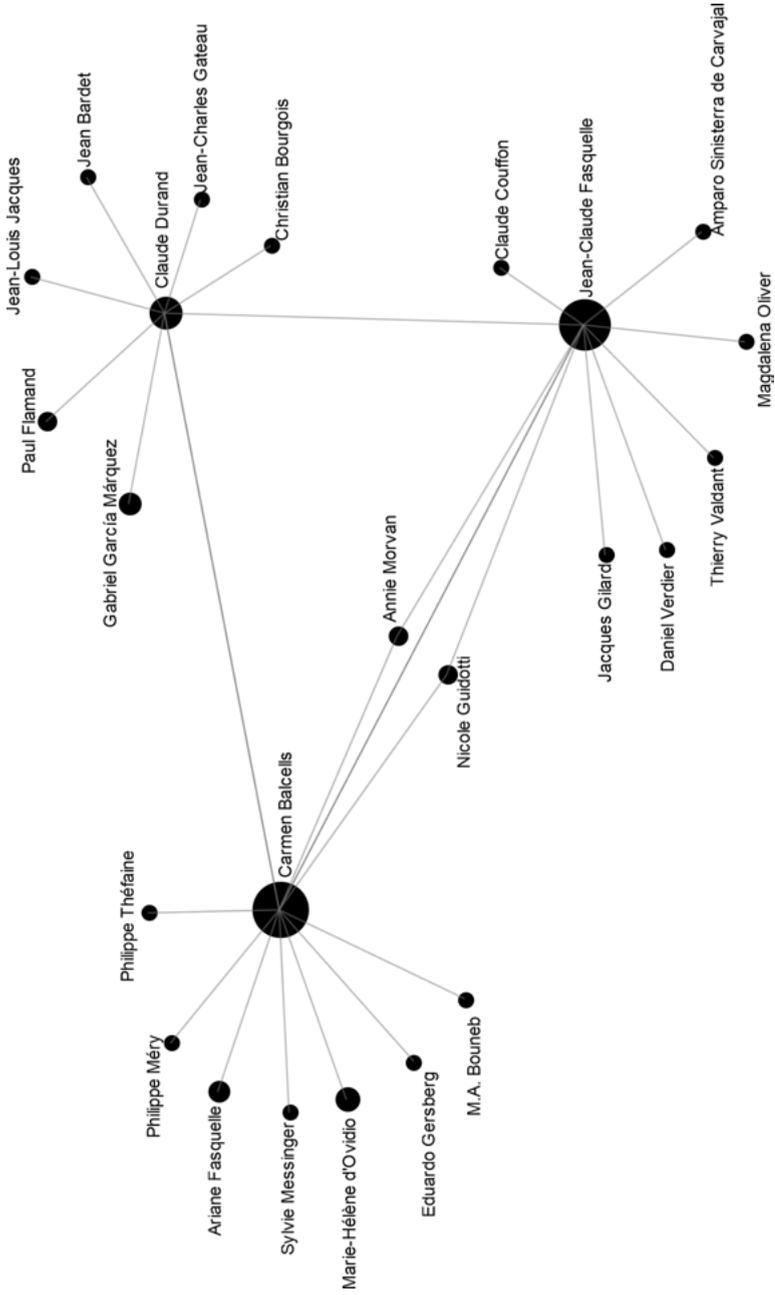


Figura 2a: Correspondencia Balcells-Durand-Fasquelle (activa).

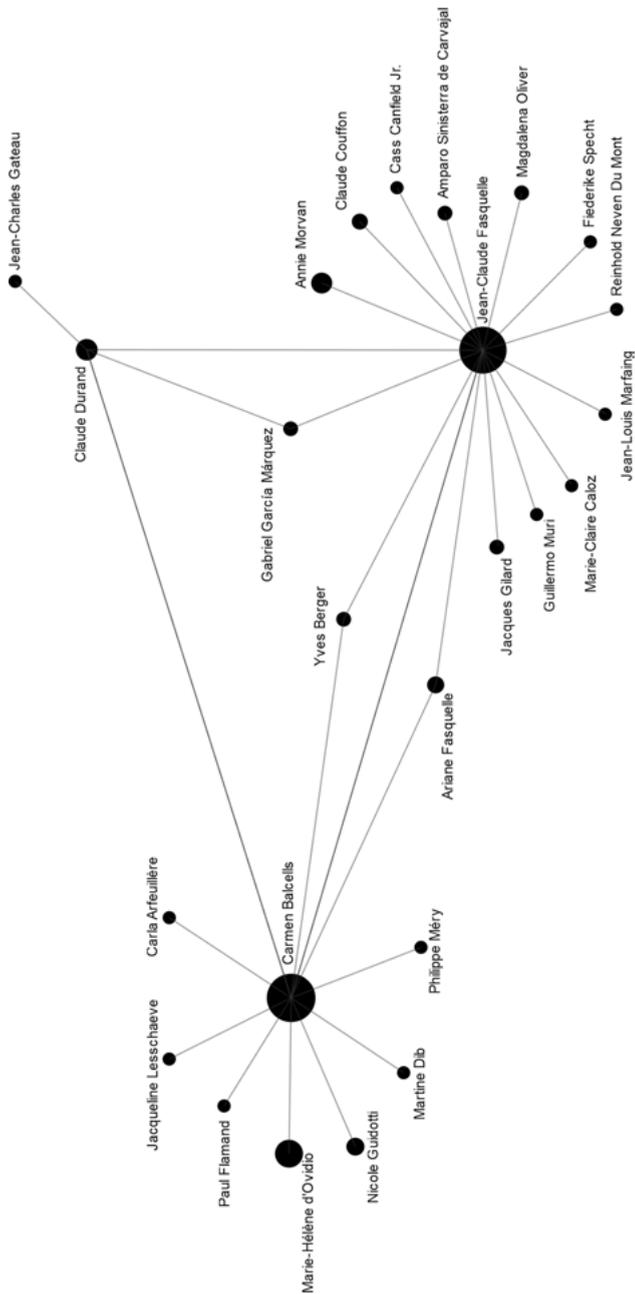


Figura 2b: Correspondencia Balcells-Durand-Fasquelle (pasiva).

el contrario, la estrategia de Jean-Claude Fasquelle consistía en contactar directamente con la agente del autor; aunque recibiera correspondencia de éste. Además, siempre trataba de mostrar la importancia de la obra de García Márquez para la editorial Grasset y su admiración por el autor: “Pero permíteme primero insistir en lo que me parece más importante que el dinero, quiero decir en la extraordinaria admiración que sentimos aquí por la obra de Márquez y nuestra fe en el éxito de su lanzamiento en Francia”¹ (carta del 6 de junio de 1975), o el 28 de diciembre de 1983: “Dile a Gabo que lo admiro. Dile también la felicidad que sentí al haber podido leer un libro como ese. En Francia será un éxito enorme”². Creemos que esta estrategia fue más acertada que la de Durand porque permitía que la agente ocupara su posición de representante del autor y conservara su rol en la toma de decisiones; Claude Durand sabía que Balcells llevaba las riendas en cuanto a los contratos y a la estrategia editorial del escritor colombiano: “Carmen Balcells me mostró que ella controlaba las decisiones principales”³ (carta del 3 de mayo de 1974), pero su posición de editor-traductor y su amistad con el autor lo llevaron a tratar directamente con el autor sobre aspectos editoriales. Terminaremos esta parte diciendo que en nuestro corpus encontramos en total 51 personajes, remitentes y destinatarios de las cartas, algunos de ellos median las relaciones entre otros como Ariane Fasquelle, Yves Berger, Nicole Guidotti y Annie Morvan que se encuentran unidos a los nodos de Carmen Balcells y de Jean-Claude Fasquelle. También hay otro grupo importante de personajes que no podemos estudiar en esta primera exploración, conformado por las personas mencionadas en las cartas, su estudio revelara sin duda redes y lazos del hispanismo en Francia.

Continuemos ahora con otra parte importante de nuestra comunidad: los traductores; no podemos considerar que forman un grupo porque trabajan independientemente, pero podemos decir que son personajes fundamentales que intercambian a la vez con el autor, con los editores y con la agente literaria. Tres personajes principales conforman este grupo; Claude Durand, Claude Couffon y Annie Morvan que ya habíamos mencionado como personaje mediador. Claude Durand trabajó con su esposa Carmen en la traducción de *Cien años de soledad* durante varios meses, como lo dijimos anteriormente fue a la vez traductor y

1 “Mais pemets-moi avant d’insister sur ce qui me semble plus important encore que l’argent, je veux dire l’extraordinaire admiration que nous avons chez nous pour l’ouvre de Marquez ainsi que notre foi dans la réussite de son lancement en France” [todas las traducciones de citas francesas de este artículo son mías].

2 “Dis bien à Gabo mon admiration. Dis-lui aussi mon bonheur d’avoir pu lire un tel bouquin. En France, ce sera un succès énorme”.

3 “Carmen Balcells m’a montré qu’elle tenait en main les décisions-clés”.

editor de la obra en Le Seuil. Una carta del 23 de abril de 1968 enviada por Claude Durand al autor colombiano nos muestra la importancia de la novela para esta editorial, Durand menciona que esa obra es un orgullo para la editorial y que es la más importante que había recibido en el campo de la literatura hispanoamericana. La misma misiva presenta también el trabajo de traducción que duró alrededor de un año. El 1ro de octubre de 1968 Durand escribe a García Márquez y adjunta la traducción terminada de *Cien años de soledad*, el registro de lengua cambia completamente en esa carta y se nota que una amistad había nacido en esos meses de trabajo arduo, Durand pasa del uso de “vous” y de un lenguaje muy formal al uso de “tu” mezclando excelentes juegos de palabras y alusiones, como lo observamos en una carta del 6 de enero de 1969: “a los editores condenados a cien años de trabajos forzados no se les da en este mundo la oportunidad de detenerse”⁴. García Márquez ratifica su amistad escribiéndole a Durand el 20 de enero de 1970 y al mismo tiempo rechaza presentarse a la ceremonia de entrega del Premio del mejor libro extranjero de 1969 que le otorgaron el 1ro de enero de 1970, el autor dice: “Me compensa, sin embargo, la certidumbre de que en este acto estarán Carmen y tu, representándome mejor que nadie, no sólo como amigos, sino también como co-autores del libro en francés”.

Claude Couffon es el siguiente traductor de las obras de Gabriel García Márquez al francés, trabaja con el autor desde 1976 hasta 1985. Su primera aparición en nuestro corpus es en 1976, en una carta de Jean-Claude Fasquelle enviada a Carmen Balcells, allí vemos que Couffon avanza rápidamente en la traducción de *El otoño del patriarca* y que en esa época ya había traducido 150 páginas; gracias a su traducción, Yves Berger, Bernard Privat (directores literarios de Grasset) y otras personas de la editorial pudieron leer el libro y todos lo consideraron un texto maravilloso. No tenemos ningún rastro de cartas enviadas por el traductor directamente al autor o a su agente literaria, creemos por lo tanto que Claude Couffon comunicaba principalmente con el editor y luego éste enviaba los textos y las preguntas del traductor a la agente del autor. Sabemos que Gabriel García Márquez se ocupaba mucho de las traducciones al francés de sus obras, suponemos que el archivo de Claude Couffon o el del autor colombiano conservan algunos documentos de trabajo que muestran esta colaboración.

Finalmente mencionaremos a Annie Morvan que tradujo los libros de García Márquez desde 1986; es un personaje muy importante en nuestro corpus, sus cartas muestran lazos fuertes de amistad con el autor colombiano y con Arianne Fas-

4 “aux éditeurs condamnés à cent ans de travaux forcés il n'est pas donné sur terre de chance de s'arrêter”.

quelle; esto le permite, por ejemplo, pasar algunos días con el autor y su familia en La Habana para trabajar en la traducción de *El amor en los tiempos del cólera* e incluso festejar su cumpleaños con ellos. Además, Morvan interviene en la estrategia de publicación de algunas de las obras del autor como lo vemos en una nota de Ariane Fasquelle del 12 de octubre de 1987 dirigida a Jean-Claude Fasquelle, en esta se explica que Annie Morvan señaló que consideraba poco interesantes los cinco primeros cuentos de *Ojos de perro azul* y propuso cambiarlos por dos excelentes cuentos del autor publicados en *Le Nouvel Observateur*; aunque ese cambio no fue realizado, vemos que hubo una reestructuración de la obra en la traducción francesa. Annie Morvan también dio a conocer *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (carta del 1ro de noviembre de 1988) a Ariane Fasquelle, le explicó que el texto era magnífico y le sugirió que hablara con Carmen Balcells para obtenerlo. Dos meses después vemos que Ariane Fasquelle siguió el consejo de la traductora y que se había puesto en contacto con la agente del autor para pedirle ese texto; podemos por lo tanto considerar que la opinión de la traductora influía y era bastante importante para la editora francesa. No olvidemos que Annie Morvan también era editora, viajó a Montevideo y fundó con un amigo las Ediciones Trilce en 1986, varias cartas de ese año dirigidas a Ariane y a Jean-Claude Fasquelle cuentan su aventura editorial en América Latina, aventura que termina en 1989; de hecho, Ariane Fasquelle recibe una carta de Annie Morvan el 21 de septiembre de ese año anunciándole su regreso a París. Su reinstalación fue un poco complicada, pero ya en 1992 encontramos una carta de Carmen Balcells mencionando que Annie Morvan trabajaba en la editorial *Le Seuil*. La relación entre Morvan y la agente era cordial, pero no encontramos en sus cartas la misma familiaridad que se refleja en los intercambios con Ariane Fasquelle.

3.2 Temas

Consideramos importante poder realizar en este estudio un análisis de los temas tratados en nuestro corpus. Esto representó un trabajo minucioso de lectura de los documentos para luego crear etiquetas fijas que identificaran esos temas. Pudimos luego con la ayuda de Palladio clasificarlos y hemos decidido aquí presentar dos de ellos que hacen parte de los más recurrentes de nuestro corpus. Para comenzar, mencionaremos el tema de las traducciones de las obras del autor que tiene una dispersión bastante homogénea y es el más representado con 51 apariciones, es decir que el 22% de nuestros documentos trata sobre aspectos relacionados con las traducciones de las obras de Gabriel García Márquez: comentarios sobre las traducciones, dificultades con algunos términos, avance en las traducciones, entrega de manuscritos traducidos, encuentros con los traductores para

revisar las traducciones, correcciones, etc. Este tema también es importante en nuestro estudio porque como lo comentamos anteriormente, los traductores son personajes fundamentales de la comunidad editorial que estamos definiendo porque median las relaciones entre personajes principales de nuestra red.

Los cinco traductores franceses de las obras del autor colombiano fueron Daniel Verdier, Claude y Carmen Durand, Claude Couffon y Annie Morvan; mencionaremos datos interesantes sobre algunos de ellos y sobre sus traducciones, comenzando con Claude Durand que en una carta dirigida a García Márquez el 30 de abril de 1969 habla de la dificultad que tuvieron para traducir la palabra “multitudinario” en *Cien años de soledad*; veamos pues como se tradujo esta palabra que aparece cuatro veces en la obra: “naufragio multitudinario”, “grito multitudinario”, “tren multitudinario” y “cuartito multitudinario”; Durand utilizó una fórmula diferente en cada caso comenzando por una metáfora bastante evocadora: “naufrage d’une fourmilière humaine”, “cri unanime”, “train bondé” y “petite chambre populeuse”. En cuanto a Claude Couffon, como mencionamos anteriormente, no tenemos documentos que muestren un trabajo conjunto con el autor, pero observamos en una carta del 11 de agosto de 1985 la dificultad que tuvo para traducir el título *La mala hora*. Couffon propone “L’heure funeste” o “L’heure fatale”, pero finalmente la traducción francesa de la obra conservará el título en español, título que García Márquez apreciaba poco y que consideraba como un “mal título” (Mendoza 2013: 88).

Annie Morvan también tuvo dificultades en sus traducciones, una carta de 1987 enviada por la traductora a Jean-Claude Fasquelle menciona los problemas que tenía con la traducción de la palabra “tocaya” en la novela *El amor en los tiempos del cólera*; de hecho, en ese momento no sabía todavía cómo traducir ese término que aparece tres veces en el texto del autor así: “tocaya Leona”, usando finalmente la palabra “commère” en su traducción que aunque no hace referencia al hecho de tener el mismo nombre, indica una relación de cercanía y de confianza. Varias cartas hablan de la participación activa de García Márquez en las traducciones de sus libros al francés, siempre buscando la palabra perfecta, Annie Morvan evoca en una carta dirigida a Fasquelle el 23 de abril de 1987 también el interés del autor por las sonoridades, García Márquez jugaba con las palabras y buscaba producir sensaciones sonoras particulares en sus obras.

El tema de la traducción no concierne únicamente la lengua francesa y encontramos en el corpus algunos comentarios sobre las traducciones en otros idiomas. El 17 de noviembre de 1975 en una misiva de Carmen Balcells a Jean-Claude Fasquelle se menciona el trabajo avanzado de Gregory Rabassa en la traducción al inglés de *El otoño del patriarca*, en la misma carta se evoca la traducción italiana de esa obra con el editor Feltrinelli. Sobre la traducción italiana de *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez estima que sigue fielmente al texto en español,

pero busca ayuda en Grasset en febrero de 1986 para verificar el estilo. En realidad, las correcciones de las traducciones representaban una parte importante del trabajo del traductor, encontramos por ejemplo peticiones de correcciones después de la publicación de algunos libros, como lo muestran algunas cartas de 1988 entre Carmen Balcells, Jean-Claude Fasquelle y Annie Morvan para corregir *El amor en los tiempos del cólera*. También fue interesante observar correcciones o modificaciones del autor hechas a textos en español después de su publicación; por ejemplo, el 31 de agosto de 1994 Carmen Balcells envía a Jean-Claude Fasquelle algunas frases que García Márquez notó que faltaban en la edición española de *Del amor y otros demonios*, y el 27 de febrero de 1995 le remitió otra lista de corrección para el mismo libro, finalmente en 1996 encontramos otra carta con correcciones hechas en la segunda edición de *Noticia de un secuestro*. Obviamente, estas correcciones luego debían repercutirse en la traducción francesa. Todo esto demuestra que un texto publicado no es inalterable ni puede considerarse completamente fijo, puede de hecho tener algunas modificaciones y ser ajustado por el autor.

Una parte espínosa del tema de las traducciones aparece en los cambios de traductor. Encontramos dos casos en nuestro corpus; el primero es el cambio de Claude y Carmen Durand a Claude Couffon, esta historia es muy compleja y la analizaremos después porque integra el *Affaire Gabo* del que hablaremos en la próxima sección. Nos ocuparemos por el momento del cambio de Claude Couffon a Annie Morvan que ocurre en la época de la publicación de *El amor en los tiempos del cólera*. Como lo explicamos antes, no encontramos elementos que demuestren una amistad entre García Márquez y Claude Couffon, sin embargo, éste lo apreciaba y la relación entre ellos era cordial; aparentemente, Couffon y Severo Sarduy fueron los primeros en recibir un manuscrito de *Cien años de soledad* puesto que Couffon trabajaba en Gallimard como responsable de la sección latinoamericana y Sarduy en Le Seuil. Couffon, que también colaboraba con revistas y periódicos franceses como *Le Monde*, escribió algunos artículos que presentaban de manera positiva a García Márquez y su obra, algunos de éstos se encuentran en la carpeta de prensa de *Cien años de soledad* en los archivos de Le Seuil. En octubre de 1975, durante la Feria de Frankfurt, Carmen Balcells y Jean-Claude Fasquelle llegan a un acuerdo sobre la venta de los derechos de las obras de García Márquez en francés (carta del 17 de octubre de 1975), la preocupación principal en ese momento eran los contratos, pero en 1976 Fasquelle debía encontrar un traductor para *El otoño del patriarca*, obra que debía ser publicada en ese año. Balcells y Fasquelle también comienzan a establecer un plan de publicación de las obras del autor, lo que se evidencia en las cartas cruzadas de los dos personajes en junio de 1976. En ese mes también aparece por primera vez en nuestro corpus el nombre de Couffon que según

Jean-Claude Fasquelle ya estaba traduciendo *El otoño del patriarca*. No encontramos mucha información en nuestro corpus sobre la elección del traductor ni la traducción del texto, pero Yves Berger explica en una carta del 7 de julio de 1977 que el autor colombiano quería que un traductor único se consagrara a sus obras y escogió a Claude Couffon para ello. Para Couffon, que lamentaba haber rechazado traducir *Cien años de soledad*, fue un orgullo ser elegido por García Márquez como traductor oficial de sus obras. Esto nos muestra que existía una relación especial entre los dos personajes, Couffon admiraba la obra de García Márquez, en su informe de lectura de *Crónica de una muerte anunciada* del 21 de noviembre de 1980 vemos su entusiasmo por el libro, lo considera explosivo, genial y muy divertido, pidió incluso que se lo reservaran para traducirlo. En 1975, además de *El otoño del patriarca*, Grasset había negociado los derechos de cinco obras del autor anteriores a 1967 (carta del 20 de junio de 1975 de Balcells a Fasquelle): *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *La hojarasca* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (conservamos el orden de la presentación de las obras en la carta). Por lo tanto, después de la traducción de *El otoño del patriarca*, Couffon comienza a traducir las otras obras adquiridas por Grasset; varios documentos muestran de forma indirecta el trabajo de Couffon en esta época, por ejemplo una carta del 12 de julio de 1977 de Yves Bergès dirigida a Carmen Balcells evoca la traducción de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (que llamaremos *Eréndira*), Claude Couffon debía terminar la traducción antes de una de las visitas de García Márquez a París; luego sobre la misma obra vemos otra misiva de Balcells enviada a Fasquelle el 24 de octubre de 1977 explicando que Couffon debía entregar la traducción de la obra. El 18 de diciembre de 1980 Fasquelle le envía una carta a Balcells con el inventario de las obras de García Márquez publicadas por Grasset e indica el número de ejemplares vendidos, allí se menciona, además de *El otoño del patriarca* y de *Eréndira*, las traducciones de *Los funerales de la Mamá Grande* y de *La hojarasca*, obras traducidas por Couffon. También el 5 de mayo de 1981 Fasquelle ordena a Nicole Guidotti enviar el pago de Couffon por *La hojarasca* puesto que había ya entregado el manuscrito, y el 17 de diciembre del mismo año encontramos otra carta de Guidotti a Couffon hablando del avance por la traducción de *Crónica de una muerte anunciada*. Esas traducciones eran una fuente de ingresos para Couffon como lo muestran algunas cartas de 1982 y 1983 enviadas por Guidotti al traductor. Finalmente, en una carta del 11 de agosto de 1985 Couffon dice que terminó la traducción de *La mala hora* y que entregará el manuscrito a su regreso de vacaciones. Notamos por lo tanto un trabajo constante de Claude Couffon traduciendo las obras de García Márquez, y como era de esperarse,

cuando el autor publica su nueva obra *El amor en los tiempos del cólera* a finales de 1985, Couffon esperaba traducirla; el 9 de enero de 1986 Couffon le envía una carta a Fasquelle para saber si Grasset había adquirido los derechos de la obra y si le iban a confiar la traducción de la misma. No encontramos respuesta inmediata a esta carta, pero sabemos que existe un contrato de adquisición de los derechos de esa novela del 14 de febrero de 1986, en esa época Couffon había firmado un contrato de traducción de *Ojos de perro azul*. El anuncio de la ruptura de su colaboración con García Márquez fue realizado por carta el 24 de junio de 1986; Jean-Claude Fasquelle, sin dar muchas explicaciones, anuncia que le confiaron la traducción de la nueva novela del autor a Annie Morvan, y termina diciendo “no tengo que hacer ningún comentario particular sobre la elección de Gabo, especialmente porque conozco el trabajo excelente de Annie Morvan y yo sé que usted comparte esa apreciación”⁵. Obviamente, Claude Couffon responde bastante indignado a esta carta el 4 de julio de 1986: “Solo su confianza importaba. Esta cede ante los caprichos de un autor. Por lo tanto, era inútil escribirme esas palabras corteses”⁶, y cancela el contrato de *Ojos de perro azul*. Annie Morvan acepta la traducción de *Ojos de perro azul*, pero la prioridad absoluta era la traducción de *El amor en los tiempos del cólera*, allí comienza entonces su relación con García Márquez en Grasset. Annie Morvan lo conoció cuando se encontraron para trabajar en la traducción de *El rastro de tu sangre en la nieve* para Le Nouvel Observateur. Una complicidad se instaure rápidamente y García Márquez decide encargarle la traducción de sus obras. Morvan aparece en nuestro corpus en una carta del 31 de diciembre de 1982 enviada por Magdalena Oliver, la asistente de Carmen Balcells, a Marie-Hélène d’Ovidio de Grasset. En esa carta se menciona la traducción del discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura que García Márquez había pronunciado. No hay otras cartas que hablen de la decisión del cambio de traductor, solo sabemos que en una carta del 30 de julio de 1986 Carmen Balcells le dice a Jean-Claude Fasquelle que espera una respuesta de Annie Morvan sobre las traducciones, y a partir de allí tenemos otros documentos que hablan del avance de la traducción de *El amor en los tiempos del cólera* que Morvan debía inicialmente entregar el 31 de octubre de 1986 pero que entrega el año siguiente. García Márquez, al leer el texto, dice que la traducción es excelente (carta del 17 de marzo de 1987) y después de algunas correcciones, Morvan envía la novela traducida a Grasset el 24 de marzo de 1987 de una manera bastante insólita porque el documento viaja por valija diplomática gracias a la

5 “je n’ai aucun commentaire particulier à faire sur le choix de Gabo, d’autant que je connais l’excellence du travail d’Annie Morvan et je sais que vous partagez ce jugement”.

6 “Votre confiance seule comptait. Elle cède aux caprices d’un auteur. Il était donc inutile de m’adresser quelques lignes de courtoisie”.

ayuda del Embajador francés en Cuba, Jean-Louis Marfaing. Este declara con mucho entusiasmo que ese libro de García Márquez era quizás “el más accesible a la sensibilidad occidental sin dejar de ser mitológicamente tropical”⁷. Así concluimos nuestras observaciones sobre Claude Couffon y Annie Morvan, Couffon desaparece de nuestro corpus en 1986 para darle paso a Morvan, la última traductora de García Márquez.

Para cerrar el tema de las traducciones queremos comentar el caso de Daniel Verdier, primer traductor de la obra de García Márquez en Francia. La editorial René Julliard había adquirido los derechos de *El coronel no tiene quien le escriba* por intermedio de Carmen Balcells que representaba al autor colombiano desde 1962 (Martin 2009: 324; Santana Acuña 2020: 120). La traducción fue publicada en 1963, pero no tuvo mucho éxito. Como comentamos arriba (carta del 20 de junio de 1975), Grasset adquirió los derechos de las obras de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad*, incluyendo esta obra. Quedaba en espera por lo tanto la negociación con la editorial René Julliard para la cesión de los derechos de la traducción. Tres cartas de nuestro corpus muestran ese proceso; la primera del 27 de febrero de 1980 entre Claude Durand y Christian Bourgois en la que se estipula la cesión. Durand llega a la editorial Grasset en 1978 y aunque generalmente Jean-Claude Fasquelle se encargaba de la obra de García Márquez, vemos que Durand se ocupó de este caso negociando con Christian Bourgois que dirigía desde 1962 la editorial Julliard. Esa carta es el único documento de nuestro corpus que presenta ese intercambio entre las editoriales Grasset y Julliard; un asunto muy importante que allí se evoca es la portada de la novela, se estipula que después del nombre del traductor se debía incluir una nota especificando que la traducción había sido revisada por el autor, y Durand termina diciendo: “[la traducción] fue considerablemente revisada”⁸. Esta mención se puede observar actualmente en el libro en francés. El tema vuelve al orden del día el 5 de diciembre de 1980 cuando Daniel Verdier escribe a la editorial Grasset para reclamar sus derechos como traductor de la obra. Este documento es muy interesante porque menciona La société des gens des lettres, una asociación francesa de defensa de los derechos de autor. Daniel Verdier comenta que durante la Asamblea general ordinaria de esa asociación celebrada el 12 de junio de 1980 se debatió sobre el trato inapropiado reservado a los escritores-traductores en las casas editoriales. Jean-Claude Fasquelle, que seguramente quería evitar un conflicto del cual saldría perdedor, responde a

7 “le plus accessible à la sensibilité occidentale sans pour autant laisser d’être mythologiquement tropical”.

8 “elle l’a été amplement”.

Verdier el 17 de diciembre de 1980 y le propone un contrato para el pago de los derechos de traductor.

Terminaremos esta sección con el análisis de un tema muy interesante encontrado en nuestro corpus y que ocupa el 8% de los intercambios epistolares, es decir 20 cartas. Es un tema complejo que tiene vastas implicaciones jurídicas y económicas para Le Seuil, para el escritor colombiano y para su agente literaria. Es el tema de la ruptura con esta casa editorial y con Claude Durand como editor de la obra de García Márquez y la llegada del autor a la editorial Grasset con Jean-Claude Fasquelle como editor, trayendo como consecuencia jurídica el bloqueo de los derechos de autor de *Cien años de soledad*. Hemos decidido llamar este tema el *Affaire Gabo* para retomar el nombre que aparece en algunas de las cartas del corpus. François Dosse menciona rápidamente este cambio de editorial en el capítulo reservado a Claude Durand (Dosse 2014: 76) y lo alude sobre todo a dos factores; primero, el económico puesto que el avance que Carmen Balcells pedía para el contrato de *El otoño del patriarca*, obra que se estaba negociando en ese momento, según Dosse, era de 100 000 dólares; segundo, el factor relacional mencionando Cadaqués (Cataluña) puesto que Jean-Claude Fasquelle y Carmen Balcells poseían residencias secundarias en ese lugar y allí podían verse y negociar en un ambiente ameno y relajado. Igualmente, en una entrevista realizada por Jérôme Dupuis del diario L'Express, vemos que Durand, mencionando ese tema, evoca el nombre de esta ciudad: “Uno de mis errores es sin duda no haber tenido una casa en Cadaqués”⁹ (Dupuis 2009). En efecto Cadaqués jugó un papel en la elección de Grasset, y el monto del avance también, pero pensamos que el *Affaire Gabo* es sobre todo el resultado de una relación conflictual entre Carmen Balcells y Claude Durand, de una estrategia de mediación poco acertada de la editorial Le Seuil, y de unas ventas consideradas insuficientes para una obra como *Cien años de soledad*.

Claude Durand sabía que su relación con Carmen Balcells era complicada y que las ventas de la obra eran insuficientes y así lo explica a Paul Flamand, Jean Bardet y Jean-Louis Jacques en cartas de 1970 y 1972; pero comprendía claramente que la obra de García Márquez era esencial en el desarrollo de la estrategia editorial de Le Seuil porque su reconocimiento mundial permitiría aumentar el capital simbólico de la editorial; Pierre Bourdieu (2015 [1992]: 255) explica que Le Seuil se orientaba a un público culto, por lo tanto buscaba acumular capital simbólico para imponerse como casa editorial reconocida por ese público, por eso conservar al autor colombiano era una prioridad para Durand. Hervé Serry (2002: 71) también habla del capital simbólico en Le Seuil y dice que la litera-

9 “Un de mes torts est assurément de n'avoir pas possédé de maison à Cadaqués”.

tura extranjera entraba en la estrategia de la editorial para acumular ese tipo capital. Por eso Claude Durand insistía en una carta del 6 de octubre de 1972 diciendo que García Márquez debía quedarse en Le Seuil: “Márquez se impone ante la crítica internacional como uno de los cinco a diez autores vivos más importantes. Por lo tanto, hay que conservarlo contra viento y marea”¹⁰; al mismo tiempo reconocía que *Cien años de soledad* no había tenido el éxito esperado en Francia y proponía mejorar su estrategia de promoción por medio de una nueva campaña publicitaria para esa obra. Pero desafortunadamente para Le Seuil, los contratiempos con Balcells y García Márquez continúan, una edición de bolsillo de la obra irrita al autor colombiano al punto de querer romper sus lazos con la editorial en 1973; Paul Flamand, considerando que era un error de su agente literaria, trata de explicar los hechos a García Márquez en una carta del 13 de junio de 1973: “le notificamos por escrito con mucha anticipación y no recibimos ninguna carta manifestando dudas o prohibición”¹¹; como vemos, Flamand reproduce el esquema de Durand oponiéndose a Carmen Balcells y dirigiéndose directamente al escritor; dos meses después, el 24 de agosto, vemos que Carmen Balcells comienza a hablar con Jean-Claude Fasquelle para exponerle la posibilidad de un contrato con García Márquez en Grasset, es el inicio de la ruptura con Le Seuil.

El *Affaire Gabo* comienza en 1974 y aunque tenemos pocos documentos de ese año, vemos que nuestros personajes principales Balcells, Durand y Fasquelle ya mencionan sus dificultades en cuanto a la obra del escritor colombiano; Durand imagina un escenario de posible ruptura e incluso esa palabra aparece cuatro veces en una carta del 3 de mayo de 1974 dirigida a Paul Flamand; además, en la misma misiva explica que sin Carmen Balcells el sector hispanoamericano que él y Severo Sarduy ayudaron a desarrollar se desplomaría; con respecto a las traducciones dice que él seguiría traduciendo a García Márquez dentro o fuera de Le Seuil.

En 1975, más de la mitad de las cartas de nuestro corpus mencionan este *Affaire*. Según los documentos, Balcells comienza las negociaciones de venta de los derechos de la obra *El otoño del patriarca* con Le Seuil y con Grasset a principios de ese año, Paul Flamand propone 50 000 dólares de avance para el escritor, Jean-Claude Fasquelle 80 000 dólares; Balcells dice que antes de recibir la oferta de Grasset le preguntó a Durand si Le Seuil podía aumentar su oferta a 100 000 dólares pero éste, sin tratar de negociar, le dio una respuesta

¹⁰ “Marquez s’impose, dans toute la critique internationale, comme l’un des cinq à dix plus grands écrivains vivants. Donc à garder envers et contre tout”.

¹¹ “elle a été prévenue, par écrit, de longs mois à l’avance, sans qu’aucune lettre en retour nous ait fait de réticences ou d’interdictions”.

negativa. Balcells y Durand hablaron por teléfono el 27 de mayo de 1975, Balcells le informa a Durand que Grasset entraba en juego en la elección del editor de *El otoño de patriarca* y Durand evoca argumentos jurídicos para indicarle que esa obra pertenecía a Le Seuil. Balcells explica luego a Durand en una carta del 20 de junio de 1975 que esa amenaza condujo a la decisión rotunda e irrevocable de cambiar de editor: “Todas esas dudas e indecisiones fueron barridas por la reacción tajante de Gabo y mía frente a vuestra invocación de derechos contractuales y reivindicaciones de *Droit de suite*”¹². Después de leer esta carta, Claude Durand avisa que no traducirá *El otoño del patriarca* si García Márquez abandona la editorial, a lo que el escritor responde por intermedio de su agente el 1ro de julio de 1975 que en ese caso prefiere buscar otro traductor, aunque reconoce en el mismo documento que Durand es un buen traductor¹³: “Nadie en Francia podrá traducir como tú *El otoño del patriarca*”¹⁴. Durand, que consideraba que los derechos de la obra le correspondían contractualmente a Le Seuil apoyándose en una cláusula del contrato de *Cien años de soledad*, trata de encontrar una solución con Jean-Claude Fasquelle; la posibilidad de una alternancia en las publicaciones de los libros del autor entre los dos editores es evocada, pero finalmente esta opción es abandonada. A partir de esa fecha, todas las traducciones al francés de los libros del escritor colombiano se publican en Grasset o por intermedio de esa editorial. Por el momento no tenemos documentos que expliquen las medidas jurídicas que tomó Le Seuil después de esa pérdida, pero sabemos que los derechos de autor de *Cien años de soledad* fueron bloqueados, así lo explica Carmen Balcells a Jean-Claude Fasquelle el 14 de julio de 1992 y luego lo menciona rápidamente en una carta del 25 de abril de 1994. Allí perdemos el rastro de este caso apasionante, esperamos que nuestras futuras investigaciones nos ayuden a encontrar más información sobre sus orígenes como de sus implicaciones después de 1994.

12 “Tous ces doutes, toutes nos indéisions, ont été dégagés par la réaction foudroyante de Gabo et mienne devant votre appel à des droits contractuels et réivindications de droits de suite”.

13 En *El olor de la Guayaba*, García Márquez reitera que la traducción francesa de *Cien años de soledad* es buena, pero menciona que “no siente el libro en francés” (Mendoza/García Márquez 2007 [1982]: 101).

14 “Personne en France ne pourra traduire comme toi *El otoño del patriarca*”.

3.3 Geolocalización de datos y comentarios

Otro resultado de nuestro trabajo es la presentación geolocalizada de los datos con los trayectos¹⁵, lo que ofrece una cartografía de la circulación de los documentos en la que se observan las redes internacionales que se forman en el campo de la edición literaria; ese tipo de visualización es una manera diferente de aprehender los datos abandonando esquemas tabulares, lo que puede hacer surgir nuevas interpretaciones de la información analizada.



Figura 3: Cartografía de las cartas Le Seuil y Grasset.

Podemos observar que, aunque la actividad editorial se concentra entre París y Barcelona, otras ciudades juegan un papel importante en la circulación de cartas de Le Seuil y Grasset. Mencionemos por ejemplo la ciudad de Nueva York que aparece en nuestro corpus puesto que Carmen Balcells le propone a Jean-Claude Fasquelle encargarse del manejo de los derechos en lengua inglesa de García Márquez y de los contratos americanos del autor (carta del 1ro de julio de 1975). Después de que Fasquelle acepta esta propuesta, encontramos algunas cartas de Harper and Row Publishers y de su director ejecutivo Cass Canfield Jr., pero finalmente Balcells encuentra otra solución para el manejo de estos contratos. Otras ciudades relacionadas con editoriales extranjeras que

¹⁵ Como lo presentan otros proyectos reconocidos, por ejemplo, *Mapping the republic of letters*: <<http://republicofletters.stanford.edu>>.

aparecen en la cartografía son Colonia y Argel. En efecto, encontramos en nuestro corpus cartas (enviadas o recibidas) de Reinhold Neven Du Mont de la editorial alemana Kiepenheuer & Witsch ubicada en Colonia, y también de M.A. Bouneb director de la editorial Laphomic de Argel. Una carta del 24 de julio de 1996 del editor alemán es muy interesante porque en ella se ve el importante papel que juega Grasset en la circulación de las novelas del autor en Europa, Reinhold Neven Du Mont quiere ponerse de acuerdo con Fasquelle y conocer la posición de Grasset en cuanto a la promoción internacional de *Noticias de un secuestro*. M.A. Bouneb quiere por su parte imprimir en francés *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera* en Argelia y por lo tanto debe negociar con Grasset que posee los derechos exclusivos de esas obras en francés.

Cada trayecto nos cuenta una historia, por ejemplo, en Cuba se terminó de traducir *El amor en los tiempos del cólera*, en Colombia se celebró el 30º aniversario de *Cien años de soledad*, Annie Morvan vivió en Montevideo y trabajó allí como editora, en la periferia de Bruselas se hicieron representaciones teatrales sin autorización del cuento *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*, hubo un proyecto muy avanzado de traducción y publicación de la obra periodística de García Márquez dirigido por Jacques Gilard desde Cugneux cerca de Tolosa, pero no se terminó, y Albert Bensoussan escribió el prefacio y el texto de la cubierta trasera de *El otoño del patriarca* en Rennes.

4 Algunas conclusiones y perspectivas

El estudio de las cartas de nuestro corpus nos muestra que la correspondencia esconde una gran riqueza de informaciones y es una fuente primaria muy útil en los estudios editoriales; su análisis es por lo tanto fundamental puesto que permite reconstruir y comprender hechos y datos, conocer personajes del ecosistema editorial y de la comunidad editorial que se define con sus contactos y relaciones, y también observar formas de comunicar, estrategias y prácticas discursivas. En los temas que presentamos, pudimos conocer historias que generalmente quedan ocultas pero que hacen parte del patrimonio cultural y literario.

Además de identificar los personajes principales que marcaron la introducción de Gabriel García Márquez en Francia, descubrimos figuras intermedias y un verdadero ecosistema editorial que impulsaba la circulación de sus obras internacionalmente, es decir que el concepto de *gatekeepers* de William Marling encaja aquí perfectamente. Sabemos que Francia y París tienen una reconocida importancia como punto de encuentro de escritores latinoamericanos en Europa, esas redes editoriales que se fueron creando en cada país y extendiéndose

mundialmente son importantes porque ayudaron a hacer circular la visión de las naciones latinoamericanas como naciones literarias y a construir una idea de los escritores latinoamericanos como propulsores y dignos representantes de la literatura mundial. Por eso, trabajar con la correspondencia y reconstruir esas redes es una tarea primordial y patrimonial.

Las exploraciones que hicimos con Palladio nos permitieron analizar el corpus desde diferentes ángulos, pudimos presentar algunos ejemplos a lo largo del artículo, son muy interesantes los grafos de redes de personas y la cartografía general de intercambios epistolares porque sintetizan los datos y ayudan a representarlos y a aprehenderlos de manera visual, también son una forma de presentar y valorizar esos datos respetando los derechos de autor.

No fue posible hablar de todos los datos interesantes que encontramos, mencionamos algunos de ellos, pero no abordamos por ejemplo el caso de la Feria del libro de Frankfurt que aparece varias veces en nuestro corpus, allí se resolvieron problemas, se llegaron a acuerdos y se formalizaron contratos; esta feria apoyó la recepción y circulación de autores latinoamericanos, recordemos que en los años 70 América Latina fue invitada de honor.

Terminaremos nuestra presentación con la perspectiva de continuar el estudio de los archivos disponibles en el IMEC y esperando rápidamente compartir nuestros datos usando estándares abiertos e interoperables como el CMIF (Correspondence Metadata Interchange Format) desarrollado por el grupo de correspondencia de la TEI (Text Encoding Initiative).

Bibliografía

- Altman, Janet G. (1982): *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP.
- Bourdieu, Pierre (2015 [1992]): *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Chartier, Roger (1991): *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXème siècle*. Paris: Fayard.
- Dosse, François (2014): *Les hommes de l'ombre, Portraits d'éditeurs*. Paris: Perrin.
- Duchatelet, Bernard/Le Guillou, Louis (1986): *Petit guide de l'éditeur de correspondances (XIXe et XXe siècles)*. Brest: Centre brestois du Greco 53 du C.N.R.S.
- Dupuis, Jérôme (2009): "Claude Durand : 'Le système des prix littéraires me met en rage'". En: *L'Express*. <https://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-durand-le-systeme-des-prix-litteraires-me-met-en-rage_752680.html> [última visita: 05/ 03/2021].
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1968): *Cent ans de solitude*. Trad. Claude Durand/Carmen Durand. Paris: Éditions du Seuil.
- (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja negra.
- (1981): *Chronique d'une mort annoncée*. Trad. Claude Couffon. Paris: Grasset.

- (1985): *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja negra.
- (1987): *L'Amour aux temps du choléra*. Trad. Annie Morvan. Paris: Grasset.
- (1961): *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre Editor, 1961.
- (1980): *Pas de lettre pour le colonel*. Trad. Daniel Verdier, revue par l'auteur. Paris: Grasset.
- (1966): *La mala hora*. México D.F.: Ediciones Era.
- (1986): *La mala hora*. Trad. Claude Couffon. Paris: Grasset.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: the emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Martin, Gerald (2009): *Gabriel García Márquez. Une vie*. Trad. Marie-France Girod/Alice Pétillet/Dominique Letellier. Paris: Grasset.
- Mendoza, Plinio Apuleyo (2013): *Gabo, cartas y recuerdos*. Barcelona: Ediciones B.
- Mendoza, Plinio Apuleyo/García Márquez, Gabriel (2007 [1982]): *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori.
- Santana-Acuña, Álvaro (2020): *Ascent to glory. How "One Hundred Years of Solitude" was written and became a global classic*. New York: Columbia University Press.
- Serry, Hervé (2002): "Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil". En: *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (Traductions: les échanges littéraires internationaux), pp. 70–79.
- Vitali-Rosati, Marcello (2016): "Qu'est-ce que l'éditorialisation ?". En: *Sens public*. <<http://sens-public.org/articles/1184/>> [última visita: 13/ 02/2021].
- Walter, Richard, et ál. (2018): "L'édition numérique de correspondances – guide méthodologique". En: *Consortium Cahier*. <<https://cahier.hypotheses.org/guide-correspondance>> [última visita: 27/ 01/2021].

Roberto Parejas

La mediación editorial de la literatura latinoamericana en Francia, 1945–2000

Un modelo de datos para el análisis y la visualización de redes

I Visualización de redes sociales del pasado: historia cultural, producción simbólica y datos

El concepto de mediación editorial ubicado al centro del proyecto *Médiation éditoriale, diffusion et traduction de la littérature latino-américaine en France, de 1945 à 2000 (MEDET LAT)* permite un primer acercamiento al omnipresente término “red” como metáfora útil para empezar a comprender lo que sucede en el campo de la traducción de literaturas extranjeras en un país o región lingüística dados. Efectivamente, la mediación, y en particular la mediación que se produce en el dominio de la edición de literaturas es, por definición, un poner en contacto dos o más actores a través de ciertos códigos (traducción, diseño gráfico, paratextos editoriales) y, por lo tanto, se puede entender como una red o una serie de redes que posibilitan el trabajo de presentar y hacer circular las literaturas en lenguas extranjeras en el contexto de un público nacional. Analizar y visualizar tales estructuras reticulares es entonces un momento clave de la investigación del fenómeno de la mediación de la literatura latinoamericana en Francia durante la segunda mitad del siglo XX, entendida ésta como un espacio documental que encarna un campo cultural y sociopolítico específico.

Modelizar la mediación editorial de la literatura latinoamericana en Francia como una serie de redes pone en juego la especificidad del campo cultural francés a lo largo de más de medio siglo. En 1945 Roger Caillois crea en la editorial Gallimard la colección *La Croix du Sud* e inaugura el periodo histórico que concierne al proyecto MEDET LAT. Al fundar esta colección de literatura latinoamericana en traducción, Caillois se convierte en un actor central de la mediación editorial francesa. Como señala Gustavo Guerrero, el gesto de crear una colección dedicada exclusivamente a la traducción de la literatura latinoamericana, teniendo en cuenta que ya Gallimard tenía desde 1931 la colección *Du monde entier* que publicaba literaturas en traducción, constituye un ambicioso proyecto editorial que acompaña el desarrollo y establecimiento del latino-americanismo francés como un campo disciplinario que buscaba establecer un discurso sobre América

Roberto Parejas, CY Cergy Paris Université

Latina que no pasara por el tamiz anglo-americano (Guerrero 2018, 200–204). Es en este contexto que tiene sentido hablar de redes de la mediación editorial en Francia. En efecto, y como Guerrero certeramente apunta, el surgimiento del latino-americanismo francés requirió la construcción de un dispositivo que agrupaba diversos organismos, disciplinas y prácticas, y en los que Caillois y Gallimard, y muchos otros actores del mundo editorial, cultural y político francés, participaban activamente (Guerrero 2018, 202). Los actores (instituciones, individuos y objetos materiales y simbólicos) que entran en contacto e interactúan lo hacen entonces en contextos organizacionales que promueven esas interacciones y esos contactos. Si bien la mediación editorial no se puede concebir como una única organización bien definida y estructurada (como es el caso de organizaciones gubernamentales, internacionales u ONGs), ya que la componen diversos organismos e individuos con visiones a veces discordantes, lo cierto es que, más allá de sus diferencias, las estrategias de las casas editoriales y sus actores (desde los autores mismos y los traductores hasta los editores y personas influyentes en este campo) que se abocaron a publicar la literatura latinoamericana en traducción seguían una pauta marcada por un trasfondo institucional mayor ejemplificado, ya sea por el latinoamericanismo francés, o de manera más general, por las políticas de estado hacia América Latina o las ideologías de grupos políticos. Todo ello debe ser puesto en una perspectiva histórica que acentúe los cambios de época dentro del periodo definido para este estudio.

Una historia cultural de la mediación editorial francesa es en gran parte el estudio histórico de este conjunto de organismos, individuos y productos culturales en sus intrincadas relaciones tanto en el contexto francés como en el ámbito global y en su dinámica histórica. El análisis y la visualización de las redes que forman la mediación editorial son un momento esencial en la investigación, una herramienta que sirve varios propósitos: explorar la forma general de la red o de las redes menores centradas en un actor, o recabar información cualitativa y “morfológica” sobre las estructuras organizacionales subyacentes a las actividades de los individuos, además de producir indicadores cuantificados sobre los agenciamientos de las relaciones (Grandjean 2017).

En su estudio de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (CICI) de la Sociedad de las Naciones (SDN) entre 1919 y 1927 Martin Grandjean propone un “análisis multinivel complejo” en el que la naturaleza, el contenido y el proceso de explotación de las fuentes documentales determinan los modelos de redes y la formalización a emplearse (Grandjean 2017). Es decir, no se trata una aplicación abstracta de modelos sobre un corpus ya formalizado de antemano por procesos automáticos. Desde esta perspectiva, el trabajo *sobre* las fuentes, sobre su materialidad documental y desde la lógica de la huella archivística, adquiere una relevancia fundamental y es, como ha indicado Anne Baillot, la forma

en que las humanidades digitales siguen siendo humanidades en todo el sentido de la palabra (Baillot 2018). Cada proyecto es diferente, pero ya se trate de una edición digital de un corpus textual para explorarlo a partir de preguntas específicas o una investigación a partir de archivos originalmente digitales o de metadatos recuperables digitalmente, hay dos aspectos que deben ser explicitados: “la définition du corpus-source et le type de modélisation qu’il s’agit d’y appliquer, qui est la grille de lecture numérique de l’interprétation” (Baillot 2018, para 3).

El proyecto digital MEDET LAT trabaja sobre sus fuentes para alcanzar varios objetivos, entre ellos un catálogo/archivo digital de metadatos y una estrategia de análisis y visualización de redes usando esos metadatos, y que serán explicitados en la segunda parte de este texto. Por el momento recordemos que las visualizaciones de redes en las Humanidades suelen tener como objetivo poner en relación una determinada producción (artística, científica) y una serie de actores (autores, editores, traductores). Como señala Baillot, las posibilidades de esta herramienta son amplias ya que puede permitir a la investigación humanística pasar de la dimensión micro a la macro y viceversa con facilidad, ofreciendo la promesa de representar la “totalidad” (siempre relativa y abierta) de las relaciones en un dominio dado (Baillot 2015). Por ejemplo, en el caso del estudio histórico de organizaciones, el análisis y visualización de redes suele cumplir esta promesa bajo ciertas condiciones. Grandjean ofrece una cuidadosa revisión de la metodología de análisis y visualización de redes en este campo de la disciplina histórica con ejemplos de su trabajo ya mencionado sobre la CICI y llega a la conclusión que, a pesar de los problemas que implica la traducción de los conceptos de la teoría de grafos al análisis histórico (y por extensión al trabajo en las Humanidades en general), el análisis y la visualización de redes puede ofrecer ventajas al investigador si se cuenta con un corpus bien definido y ubicado en un “espacio documental” formalizado. Esta aproximación puede dar la impresión de que se trata de un corpus “total” y así llevar al investigador a interpretaciones con poco fundamento; sin embargo, si se mantiene la conciencia de que se trata de un corpus limitado y formalizado, es posible, a partir de esa base, enriquecer el análisis estructural de la red con una aproximación transversal. De este modo, nos dice Grandjean, las operaciones seriales sobre los documentos y la información estructural que se obtiene de éstas, se pueden cruzar con temáticas y problemáticas específicas del campo de estudio (Grandjean 2017). Así, el análisis y la visualización de redes complejas se pueden entender mejor como un proceso de exploración y menos como un resultado final y concluyente. La relación entre el análisis de las redes de la mediación editorial francesa y los estudios centrados en traductores o traducciones específicas, que constituyen uno de los trabajos fundamentales del seminario MEDET LAT, puede desarrollarse mucho más si

se construye una aproximación sistemática y centrada en los metadatos bibliográficos básicos del proyecto y en otros datos que emergen de la investigación archivística y el análisis textual y sociohistórico.

Si bien la mediación editorial francesa de las literaturas extranjeras no es una organización formalmente delimitada como lo fue la CICI durante el periodo europeo de entreguerras y, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO y, dentro de ésta, el proyecto de traducciones de la Colección de Obras Representativas de la Humanidad, la mediación editorial de las literaturas extranjeras en Francia puede ser pensada como un conjunto de instituciones, actores y políticas fuertemente ligados, muchas veces, por lazos de colaboración y, otras, confrontadas por la competencia comercial o la captura de prestigio y capital simbólico. El trabajo de Susanne Klengel en los archivos de la UNESCO en París sobre la Colección de Obras Representativas ha mostrado no solamente que ese proyecto editorial de alcance mundial fue un antecedente de los debates poscoloniales sobre el canon literario, sino que en esa discusión de mediados de siglo XX la literatura latinoamericana y los actores institucionales que la representaban (personal diplomático, muchos de los cuales eran intelectuales reconocidos en sus respectivos países y a nivel latinoamericano) cumplieron un rol fundamental (Klengel 2018).

La UNESCO y su proyecto editorial universalista y “translatológico” (Klengel 2018) son parte orgánica de la mediación editorial francesa de la literatura latinoamericana. Las organizaciones, entre ellas las casas editoriales comerciales, pero también las universitarias o las de organizaciones internacionales, tienen estrategias que siguen lineamientos que vienen de políticas estatales y supranacionales, al mismo tiempo que los actores individuales (autores, traductores, editores), muchas veces con agendas muy personales, establecen sólidos vínculos de trabajo que atraviesan barreras institucionales y políticas. En conjunto, todas estas relaciones actualizan la visión que se tiene en determinado lugar y época sobre la función de las literaturas extranjeras en esa sociedad. El caso de Roger Caillois que dirige simultáneamente la colección La Croix du Sud de Gallimard y la serie Iberoamericana de la Colección de Obras Representativas de la UNESCO no es único dentro de la mediación editorial francesa. Guerrero señala que la participación del poeta mexicano Octavio Paz como editor de una antología de la poesía mexicana para la Serie Iberoamericana, cuya versión francesa, realizada por Guy Levis Mano, sería publicada en francés en 1952, a pesar de toda la polémica que rodeó su concepción y puesta en marcha, es testigo de la centralidad de la literatura latinoamericana en el proyecto translatológico de la UNESCO (Guerrero 2020). Esto sugiere una posible conexión entre este proyecto editorial internacional y las políticas culturales del estado francés respecto de América Latina, el surgimiento del latino-americanismo como disci-

plina constituida en la academia gala y las estrategias de las casas editoriales en relación a las literaturas latinoamericanas. El análisis y visualización de estas redes podría poner en evidencia de una manera sistemática estas conexiones interinstitucionales e interpersonales, como los ya mencionados casos de Caillois o Paz, en base a un corpus de datos formalizados.

La mediación editorial como “totalidad abierta”¹ se constituye en la interrelación de organizaciones (comerciales, culturales y políticas), de actores individuales y de objetos culturales que confluyen hacia un mismo objetivo, a saber: la traducción y difusión de la literatura latinoamericana en Francia. A pesar de que la mediación editorial carece de una única organización formal que aglutine jerárquicamente todas las funciones y determine una agenda común a todos los actores, esta actividad ha dejado una huella documental homogénea, formalizable a partir de conceptos y esquemas orientados a la computabilidad: los metadatos bibliográficos de las obras originales y de sus traducciones. Precisamente, la metodología de análisis y visualización de redes en los estudios históricos dependen, primero y esencialmente, de fuentes documentales en tanto conjunto de datos homogéneos, y, segundo, de los presupuestos del trabajo de investigación, los que implican una serie de decisiones y de selecciones más o menos arbitrarias (Grandjean 2017) que deben ser explicitadas y discutidas.

MEDET LAT pone al centro de su proyecto actual los metadatos bibliográficos de las traducciones y sus originales, pero es evidente que un estudio y relevo sistemático de los documentos de la UNESCO sobre la colección de Obras Representativas podría producir metadatos para analizar las redes constituidas al interior de la institución misma y sus conexiones con actores externos o que pasan por distintos contextos a lo largo del tiempo. Este conjunto de datos potenciales provenientes del espacio documental de la UNESCO es evidentemente complementario a los metadatos bibliográficos de MEDET LAT. Por ejemplo, es obvio que muchas publicaciones de la UNESCO forman parte de las redes de la mediación editorial francesa, como la ya mencionada *Antologie de la poesie mexicaine*, y que muchos actores individuales de esa institución funcionan como nodos que conectan redes de diferente tipo, así por ejemplo Roger Caillois, funge como mediador fundamental entre, por un lado, el proyecto editorial de

¹ Tomo aquí libremente el concepto de “totalidad abierta” de Henri Lefebvre en *Dialectical Materialism*: “No expressions of dialectical materialism can be definite, but, instead of being incompatible and conflicting to each other, it may perhaps be possible for these expressions to be integrated into an open totality, perpetually in the process of being transcended, precisely in so far as they will be expressing the solutions to the problems facing concrete man” (Lefebvre 2009: 99).

una organización internacional en el contexto de políticas culturales a gran escala y a nivel mundial, y, por el otro, la dinámica institucional de una serie de casas editoriales en un contexto nacional específico y dentro de los márgenes de un mercado editorial muy idiosincrático pero con alcance internacional. De igual manera, un enfoque en actores como Octavio Paz, que pasan por distintos contextos y funciones, desde puestos diplomáticos a funciones editoriales, amén de roles como autor y traductor, permite conectar las redes personales ego-centradas y el contexto global. Guerrero apunta, siguiendo a Froilán Inciso, que desde que ocupó un puesto en la Embajada de México en 1945, Paz tejió “an ample net of relations that connected different artistic, political and intellectual groups active in Post-War France” (Guerrero, anunciado en Bloomsbury.com n.d.) y, por tanto, podemos presuponer que muchas de esas conexiones se intersecan con la red de la mediación editorial francesa vista desde los metadatos bibliográficos. Otras quedan por fuera del campo puramente bibliográfico de la mediación editorial ya que refieren a relaciones personales y privadas dentro de un espacio biográfico, pero que, a su tiempo, pueden formar un conjunto de datos también formalizado que se puede integrar transversalmente a la red primaria. Podemos dar el ejemplo de la serie de entrevistas que el seminario MEDET LAT está conduciendo con traductores, editores y críticos y de algunas de las cuales ya se disponen transcripciones y archivos de video (‘MEDET LAT – YouTube’ n.d.) y que forman parte de un corpus textual actualmente en desarrollo.

II El proyecto digital MEDET LAT: modelo conceptual y conjunto de datos

El punto de partida del proyecto digital MEDET LAT son, en un primer momento, los metadatos bibliográficos de obras literarias latinoamericanas traducidas al francés entre 1945 y 2000 (originales y traducciones) extraídos de los conjuntos de metadatos de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Éstos forman el núcleo principal de la base de datos MEDET LAT cuyo modelo conceptual discutiremos brevemente en esta sección. El modelo prevé la inclusión, en un segundo momento, de una serie de conjuntos de datos, entre los cuales se pueden mencionar:

1. metadatos bibliográficos de la literatura secundaria que dan cuenta de las obras traducidas (crítica literaria aparecida en la prensa y en las revistas literarias y académicas en Francia);

2. metadatos archivísticos de programas de radio en Francia en los que se entrevista a escritores, traductores, editores o críticos, se reseña las obras o se las representa adaptándolas al medio radial (repositorios del Institut national de l’audiovisuel INA²);
3. datos textuales (entidades nombradas y fechas) extraídos programáticamente³ de las entrevistas realizadas por el seminario MEDET LAT⁴ a traductores, editores y críticos;
4. datos textuales extraídos de paratextos editoriales seleccionados;
5. datos biográficos de los actores individuales (más allá de lugar y años de nacimiento y muerte) y datos institucionales de las organizaciones (más allá de la fecha de fundación) extraídos de los datos enlazados de la BnF;
6. datos provenientes de la investigación archivística:
 - a. cifras del tiraje de las obras traducidas que se pueden encontrar en repositorios como los Archives Nationales de France y Les archives administratives de la Bibliothèque nationale de France (BnF);
 - b. metadatos de documentos en archivos de organizaciones internacionales como la UNESCO⁵;

2 La recepción francesa de la literatura latinoamericana en traducción puede estudiarse provechosamente a través del archivo radiofónico. Ver, como muestra, los metadatos de una entrevista de 1982 a Severo Sarduy en France Culture, disponible en línea a través del Catalogue du dépôt légal del Institut national de l’audiovisuel (INA) (‘Severo-Sarduy’ n.d.).

3 Para construir el corpus textual del proyecto, el equipo está empezando a explorar herramientas de anotación como Recogito (‘Recogito’ n.d.) o plataformas de desarrollo como eXist (‘eXist-Db – The Open Source Native XML Database’ n.d.).

4 “Le programme d’entretiens avec des traducteurs, avec des éditeurs et avec des critiques français de la littérature latino-américaine occupe une place de choix dans le projet MEDET LAT. Préparés à l’avance, par l’intermédiaire de plusieurs rencontres préalables entre l’interviewé et ses intervieweurs, les entretiens permettent d’analyser la carrière de différents médiateurs et de mieux comprendre les contextes historiques et le rôle qu’ils ont joué dans le processus de circulation des œuvres latino-américaines en France au cours de la seconde moitié du XXème siècle” (‘Entretien avec Albert Bensoussan, réalisé par Gustavo Guerrero, par Ina Salazar et par Stephanie Decante’ n.d.).

5 Ver, por ejemplo, una lista de obras a traducir en un documento de 1956, disponible en línea (‘Programme de Traductions de l’UNESCO, A: Collection UNESCO d’oeuvres Représentatives – UNESCO Bibliothèque Numérique’ n.d.). Un documento similar fue anexado como apéndice en el artículo de Klengel ya citado (Klengel 2018, 148–55).

- c. datos y metadatos de documentos de las casas editoriales, por ejemplo, correspondencia y documentación administrativa, que se hallan en repositorios como el Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)⁶ y en los archivos de las casas editoriales;
- d. datos y metadatos de documentos que se hallan en archivos personales de traductores y editores, ya sea en colecciones privadas o en repositorios públicos como el mencionado IMEC;
- e. premios concedidos a las traducciones

Los metadatos bibliográficos de las obras originales y las traducciones constituyen un corpus homogéneo en un espacio documental formalizado, es decir que el corpus está formado por un conjunto de entidades (libros publicados), seleccionadas de acuerdo a un criterio cronológico determinado y representadas de forma estandarizada por medio de esquemas de metadatos (por ejemplo, Dublin Core, MODS, etc.). Se trata de un espacio documental potencialmente muy grande que implica la totalidad de obras literarias traducidas del español latinoamericano y del portugués de Brasil al francés entre 1945 a 2000. El proyecto MEDET LAT ha decidido empezar con un corte del corpus que está determinado por una interpretación preliminar de la recepción de la literatura latinoamericana en Francia en traducción; es decir, una selección de autores y obras que cumplen ciertos criterios en cuanto a su recepción francesa, por ejemplo: cierta popularidad, recepción crítica, calidad de la traducción o premios literarios recibidos por la obra traducida. Esta selección preliminar de autores y obras se abre en una primera instancia para incluir a todas las obras traducidas de los autores preseleccionados y no solamente las que, por ejemplo, tuvieron mayor impacto crítico, y en una segunda instancia, a otros autores y obras no contemplados en la preselección. Este acercamiento iterativo y aproximativo tiene por función contrastar los presupuestos teórico-críticos sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Francia con las redes que se producen en cada uno de estos casos, analizando y comparando su estructura y distribución a lo largo del tiempo. Es bueno recordar que el consenso crítico suele descansar en un sentido común no cuestionado. Las metodologías y herramientas digitales en

⁶ El IMEC es un repositorio fundamental para las investigaciones del grupo MEDET LAT. Contiene, por ejemplo, documentos internos de las casas editoriales, tales como los “dossier de fabrication” de los libros. Ver, por ejemplo, la referencia al dossier de *Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig en traducción de Albert Bensoussan (“Ressource ‘Baiser de la femme-araignée / Puig, Manuel’” n.d.).

Humanidades pueden ofrecer maneras creativas y rigurosas de revisar el consenso crítico sobre un autor, época o tema, tomando distancia de escala, lo que Franco Moretti llamó “distant reading” (Moretti 2013). Al respecto es interesante un reciente estudio, parte del proyecto Mapping the Republic of Letters, que, en base a metadatos y el análisis y la visualización de la red epistolar de Voltaire, cuestiona el consenso crítico que suponía, fundamentándose en una sola obra de Voltaire (*Lettres philosophiques*), que el filósofo francés había sido marcado definitivamente por el pensamiento inglés hacia finales de los años 20 del siglo XVIII (Edelstein/Kassabova 2018; Edelstein 2016).

Los metadatos bibliográficos son entonces tanto un recurso que se puede usar para dar acceso a un conjunto de datos delimitados por una mirada teórica-metodológica, a través de una base de datos relacional y un interfaz de usuario, como una ventana hacia la reconstitución de las redes de la mediación editorial a partir de un conjunto de datos preparados especialmente para analizar y visualizar redes. Primero explicaré brevemente el modelo conceptual implementado para construir la base de datos y luego discutiré modelos de redes y los análisis y visualizaciones que permiten.

Las entidades centrales del modelo conceptual de la base de datos son “Translation” y “Original” (ver Figura 1). Ambas entidades representan, a través de metadatos seleccionados, las obras originales y sus traducciones al francés. De la gran cantidad de metadatos disponibles se han seleccionado sólo aquellos que son directamente útiles para la construcción de la base de datos y la producción de conjuntos de datos para el análisis y la visualización de redes. Para extraer los metadatos bibliográficos se han usado las Application Programming Interface (API) de la BnF (“ACCUEIL | Api.Bnf.Fr” n.d.), ya sea el servicio SRU (Search/Retrieve via URL) del “Catalogue général” para extraer los metadatos bibliográficos o el servicio SPARQL endpoint de data.bnf.fr para recuperar metadatos de autoridad (persona, organización, tema, obra, lugar) validados y enriquecidos por otros datos de la red semántica (“SPARQL Endpoint de Data.Bnf. Fr | Api.Bnf.Fr” n.d.). Como veremos más adelante, esta estrategia es fundamental para permitir una experiencia de utilización rica y fluida.

Por ejemplo, la tabla de la entidad “Translation” contiene los siguientes campos:

Tabla 1: Entidad “Translation”.

Translation	
Campo	Descripción
Id	Número de identificación para cada entrada de la tabla, es decir cada traducción
BnF_Ark	URI que refiere a la entrada de la obra en el catálogo electrónico de la BnF
Original_Id	Número que identifica la obra original y que refiere a la tabla “Original”
Translation_Title	El título de la traducción
Author_Id	Número(s) que identifica(n) autor(es) y que refiere(n) a la tabla “Person”
Translator_Id	Número(s) que identifican traductor(es) y que refiere(n) a la tabla “Person”
Collaborator_Id	Número(s) que identifican a otro(s) colaborador(es) y que refiere(n) a la tabla “Person”
Publisher_Id	Número(s) que identifica(n) la(s) casa(s) editorial(es) y que refiere(n) a la tabla “Publisher”
Collection_Id	Número(s) que identifica(n) la(s) colección(es) y que refiere(n) a la tabla “Collection”
Place_Id	Número que identifica el lugar de publicación y que refiere a la tabla “Place”
Date	Año de publicación
Edition	Se indica, si se tiene constancia, la edición.
Bilingual? (Yes/No)	Indica si la publicación es una edición bilingüe o no
Award_Id	Si la traducción ha recibido un premio se indica el número de identificación que refiere a la tabla “Award”
Notes	Cualquier otro aspecto relevante que no cabe en los anteriores campos, por ejemplo, errores en los metadatos originales

Como se ve, la tabla “Translation” se alimenta de otras tablas creadas usando los metadatos bibliográficos extraídos. Así, todas las personas, sean autores, traductores, editores, ilustradores, etc., están alojadas en la tabla “Person” y de allí pasan a diversas tablas que usan esa información (ver Figuras 1 y 2). Eventualmente, a medida que la investigación de archivo progresa en ciertas áreas, se añadirán otras columnas, por ejemplo: número de ejemplares publicados.

Para limpiar, manipular y curar los datos y así poder crear las tablas de la base de datos y los conjuntos de datos para el análisis de redes, se usaron diversas herramientas, entre ellas, OpenRefine (“Openrefine.Github.Com” n.d.) y RStudio (“RStudio | Open Source & Professional Software for Data Science Teams” n.d.). Para ilustrar esta parte del proceso de producción de los datos del proyecto, es interesante mostrar el paso desde los archivos Dublin Core (formato .

XML) extraídos a través de la API BnF (ver Figura 3) a las tablas de datos relacionales (formato .CSV) pasando por la limpieza y manipulación de datos (ver Figuras 4 y 5). En esta fase del proceso, el investigador debía discernir los elementos y campos a mantenerse en las tablas curadas de aquellos elementos o campos que sirvieron para manipular los datos pero que no forman parte de las tablas ya curadas y listas para ingresar a un repositorio de datos para su conservación y acceso estandarizado. Por ejemplo, el elemento <dc:type> de Dublin Core que establece el tipo de recurso (texto impreso, imágenes, audiovisuales, multimedia, etc.) se mantuvo en las tablas en un principio para ayudar a filtrar ítems que no correspondían al tipo de recurso sobre el cual esta fase del proyecto se enfoca (texto impreso), pero luego se eliminó ya que en realidad no añadía un dato significativo en esta fase del proyecto. “Tipo de recurso” se convierte en un elemento significativo si se considera un corpus mixto de obras impresas y otro tipo de obras tales como las adaptaciones cinematográficas, radiofónicas, televisivas y teatrales de las obras traducidas. Como ya vimos, los metadatos de los programas radiofónicos relacionados a las obras traducidas serán integrados en una segunda fase del proyecto y, por lo tanto, este campo en cuestión en realidad más que eliminarse, se guarda para su reutilización posterior.

Lo contrario pasa con el elemento <dc:description> de Dublin Core que, por lo general indica la colección de la casa editorial en la cual la obra ha sido publicada, ya que esta información es central para analizar la mediación editorial francesa. Este elemento indica también si se trata de una edición bilingüe, otro aspecto interesante para estudiar la mediación editorial. En ese caso, la limpieza y manipulación de los datos debe separar información que se halla en el mismo elemento de los metadatos, lo que ocurre también con <dc:publisher> que contiene tanto el nombre de la editorial como el lugar de publicación, o de <dc:title> que puede indicar el número de la edición y otras informaciones, además del título. En el ejemplo de la Figura 3 observamos que el elemento trae además el dato que la traducción al francés de esta obra de María Luisa Bombal desde la versión inglesa del original español, hecha por la misma Bombal.

Otro elemento Dublin Core utilizado por la BnF para codificar la información bibliográfica de su catálogo es <dc:contributor> que indica las personas (individuales o corporativas) que, además del autor o los autores, codificados como <dc:creator>, participan de alguna manera en la creación del recurso en cuestión. Traducteur es el ejemplo obvio para el proyecto MEDET LAT, pero <dc:contributor> incluye una serie amplia de roles, tomados de la taxonomía de la BnF, tales como *Préfacier*, *Postfacier*, *Éditeur scientifique*, *Illustrateur* o *Auteur adapté*, todos muy relevantes para la reconstrucción de las redes de la mediación editorial.

Un aspecto central del trabajo con los datos en esta etapa es el enriquecimiento de los mismos a través de la adición de otros datos disponibles, como la extracción de ficheros de autoridad y sus identificadores para los nombres de persona y su inmediata incorporación a los conjuntos de datos, siendo el Virtual International Authority File (“VIAF” n.d.; “VIAF (Virtual International Authority File) | OCLC Developer Network” 2018) el estándar internacional. Esto se puede lograr de varias maneras, ya sea extrayendo directamente el identificador VIAF usando los servicios web de OCLC y herramientas ad-hoc, ya sea recuperando los ficheros de autoridad de la misma BnF a través de su servicio de datos ligados y web semántica (“Semanticweb_databnf_fr (Data.Bnf.Fr)” n.d.). Los ficheros de autoridad de la BnF se pueden reutilizar de diversas maneras usando herramientas de desarrollo como CubicWeb (“CubicWeb Semantic Web Framework” n.d.) que permiten la extracción e integración de datos de fuentes heterogéneas y en una variedad de formatos (CSV, MARC, Dublin Core, EAD-XML, RDF) para fusionarlos, alinearlos y reagruparlos en una base de datos relacional SQL, o a través de ambientes de investigación como nodegoat que frecen la posibilidad de curar datos de investigación, generar análisis y visualizaciones y ligarlas a recursos de la red semántica (Bree and Kessels 2013a). De esta manera, los ficheros de autoridad se pueden reutilizar en la construcción de aplicativos para la web. En esta etapa del proyecto, el uso de este tipo de herramientas recién empieza a implementarse de forma general, ya que por el momento el enfoque está en el análisis de los metadatos bibliográficos para determinar el alcance del corpus del proyecto, la construcción de una base de datos relacional y un interfaz de búsqueda para explorar los datos de acuerdo a varios criterios y una serie de visualizaciones de las redes sociales que emergen de los datos.

III Base de datos, motor de búsqueda y criterios

El proyecto MEDET LAT está en proceso de terminar la implementación del interfaz de búsqueda que será puesto a disposición para su uso por parte de un público especializado, entre académicos y profesionales de la edición, además del público general. Este prototipo será evaluado y posteriormente modificado o reemplazado por una versión mejorada. El prototipo de la base de datos y del motor de búsqueda está en su fase final de desarrollo. En lo que sigue presento ejemplos de búsquedas que ponen en juego las tablas Translation, Person y Collection y que muestran la capacidad de la base de datos y del buscador para

presentar datos y conectar al usuario con las fuentes bibliográficas, es decir los registros originales del catálogo de la BnF.

En estos ejemplos usamos un plugin para WordPress⁷ adaptándolo a las necesidades de los datos del proyecto con el objetivo de explorar y experimentar distintas maneras de dar acceso a los datos. En este caso solamente se trata de un filtro aplicado a una tabla, la versión final del prototipo del buscador conectará todas las tablas de la base de datos a partir de criterios de búsqueda (en forma de menú desplegable o conjunto de filtros) y que serán determinados en base a la experimentación en curso.

La tabla central de la base de datos es Translation. Es allí donde convergen la mayoría de los metadatos bibliográficos extraídos. En teoría, cualquier campo (es decir, cualquier columna de una tabla) puede ser indexado para ser fácilmente recuperado por un motor de búsqueda. Veamos un ejemplo de búsqueda donde ingresamos el nombre de un traductor destacado: Albert Bensoussan (ver Figura 6). Lo primero que notamos al ver los resultados de la búsqueda es que hay una inconsistencia en el nombre de pila del traductor en la primera entrada de los resultados: Robert en lugar de Albert. Afortunadamente, nuestro modelo de datos contempla el uso del identificador ARK (Archival Resource Key) en cada entrada de la tabla Translation y, a través del plugin podemos acceder a los otros campos de la tabla y clicar en el identificador ARK para acceder al registro original del catálogo electrónico de la BnF (ver Figuras 7 y 8). De esta manera podemos deducir que el error provenía de los metadatos originales en el libro impreso y que se mantuvieron en los metadatos recuperados a partir de archivos Dublin Core. El registro MARC del catálogo de la BnF aclara el error al registrar el título (“Titre(s)”), pero lo mantiene en el campo “Autre(s) Auteur(s)”. Esta manera de explorar los datos permite continuar con el proceso de curadoría de los datos a partir de su puesta en escena experimental en distintos tipos de buscadores y, además, ayuda a tomar decisiones que pueden afectar positivamente la experiencia del usuario. En este caso, se puede concluir que la mejor solución es corregir la entrada correspondiente en los datasets del proyecto y registrar el error en el campo “Notes” de la tabla “Translation”.

7 Usar WordPress para construir la primera versión de la plataforma del proyecto determina las decisiones sobre la implementación del motor de búsqueda para la base de datos. Actualmente estamos experimentando con varios plugin ya existentes, como WP Data Access (Schulz n.d.), pero nuestro objetivo es llevar la plataforma a un ambiente y ecosistema digitales en el que podamos programar e implementar un buscador que agregue y organice datos heterogéneos provenientes de distintos proyectos y fuentes.

Lo que notamos en esta lista de resultados es la variedad y cantidad de las traducciones de Bensoussan. Esta variedad contiene una multiplicidad de relaciones y de agenciamientos entre algunos de los actores implicados en la producción del objeto libro y en su circulación e integración en el discurso público. Un buscador debe ofrecer la posibilidad de acceder preliminarmente a esas relaciones a través de criterios de búsqueda que, utilizando los campos y términos definidos por el modelo conceptual implementado, pueden filtrar los datos para producir resultados útiles e interesantes para el usuario. El prototipo que está en desarrollo establecerá las relaciones entre traductor y casas editoriales a partir de la tabla “Person” y la tabla “Publisher” mediadas por la tabla “Translation”, donde una búsqueda SQL (Structure Query Language) conectará un traductor específico y una casa editorial específica y producirá un resultado positivo (con lista de resultados), si existe una conexión, o negativo (con mensaje para el usuario), si no existe. El buscador debe además poder mostrar al usuario el acceso a recursos externos, por ejemplo, archivos de video en repositorios audiovisuales, particularmente las entrevistas a traductores, editores y críticos. Pensemos en la ya citada entrevista a Benssoussan: una búsqueda de “Bensoussan” por nombre de persona debe dar como uno de sus resultados los metadatos del recurso audiovisual de la tabla “Interview” que se hallan ligados a través de la tabla “Person”, incluyendo el enlace al repositorio audiovisual que contiene el archivo de video.

Un motor de búsqueda equipado con una variedad de criterios es una manera eficiente de acceder a los datos de investigación y de empezar a estudiar ciertas relaciones en el corpus de metadatos del proyecto. La herramienta más adecuada para continuar esa exploración más allá de la base de datos es el análisis y visualización de redes, es decir, la puesta en relación de los actores de la mediación editorial a partir de los metadatos bibliográficos para mapear comunidades a lo largo de ejes espaciotemporales, localizar redes ego-centradas y entender la participación de los actores en las redes en base a indicadores estadísticos.

IV Conjunto de datos y modelos de redes

Es necesario notar que hay dos modelos fundamentales de redes, que se conocen por su terminología en inglés: *one-mode* y *two-mode*. El modelo de los metadatos bibliográficos, en una primera instancia, se concibe como *two-mode*, ya que siempre se trata de conectar conjuntos de entidades de distinto tipo, en nuestro caso, objetos culturales (textos manuscritos, libros impresos, documentos) y actores indi-

viduales (autores, traductores o editores) o, incluso, actores colectivos (organizaciones e instituciones que aparecen como creadores de documentos y recursos). Sin embargo, y al igual que en el caso de las redes de correspondencia epistolar o de memorandos y documentos administrativos, el modelo *two-mode* se proyecta en un modelo *one-mode* en el que el objeto cultural es descentrado y se convierte en el vínculo entre actores, es decir entre entidades del mismo tipo, por ejemplo, las relaciones entre autor, traductor y editor a partir de su coparticipación en el mismo proyecto editorial. El análisis y visualización de redes puede navegar entre estos dos modos para representar la mediación editorial desde distintas perspectivas; por ejemplo, la red de la mediación editorial se puede mostrar desde una perspectiva *two-mode* si las obras se convierten en los actores centrales y la relación entre actores (sean individuos u organizaciones) pasa siempre por la mediación de la obra; tendremos también una dinámica similar si convertimos a la casa editorial en el actor central.

Otra posibilidad de actualizar el modelo *one-mode* es conectar a las obras originales y traducidas, lo que ofrece una ventana para observar la dinámica de los objetos culturales en relación a su procedencia geo-cultural en el contexto global de la red de mediación editorial, tal el caso de una red en la que las obras traducidas y las originales son los actores centrales y los metadatos lingüísticos y espacio-temporales (como características de los nodos de la red) permiten analizar y visualizar las variaciones de origen geográfico y lingüístico de la red a través del tiempo.

Ahora bien, como indica Grandjean, sólo se llega a un conjunto de datos homogéneos en un espacio documental formalizado a partir de “[a] fastidious retrieval of a selection of documents metadata” (Grandjean n.d.), es decir a través de un trabajo minucioso y detallado sobre las fuentes documentales, uno de los rasgos definitorios del trabajo humanístico desde sus orígenes y que es propio de la organización de la información y el conocimiento en todas las culturas desde la antigüedad. La creación de índices que conectan actores y objetos culturales, y luego a los actores entre sí, sólo es posible si el investigador aplica sobre los metadatos bibliográficos disponibles una perspectiva hermenéutica y crítica, y esto mucho antes de empezar a crear flujos de trabajo automatizados que permitan, por ejemplo, como ya vimos, la extracción programática de datos vía APIs y la subsiguiente conversión en masa de archivos informáticos a otros formatos más adecuados para la manipulación de datos.

Una vez los metadatos bibliográficos son transformados en conjuntos de datos en base a determinadas entidades (traducción, original, persona, rol de persona, casa editorial, colección, lugar, año, etc.), entonces se puede iniciar la creación de índices y matrices para analizar y visualizar redes. Pero antes incluso de crear índices y matrices con datos reales, es bueno hacer un ejercicio

de modelización abstracta que nos ubique en el espacio isotrópico⁸ de las redes donde, en teoría, todo puede estar conectado con todo. Visualicemos primero una red (Figura 9) en la que podemos observar las relaciones entre las entidades Author X, Translator A, Work 1 (original) y Work 1' (traducción). Para visualizar esta red fue necesario crear, por una parte, una lista de nodos que, en este caso, es una lista mixta de entidades donde caben tanto las obras (original y traducción) como los actores básicos involucrados en el proceso (autor y traductor), además de una lista de arcos o ligaduras que conectan a los nodos entre sí, en este caso cada nodo está conectado con los otros nodos ya que: Author X ha creado una obra, ha participado en la traducción y, por lo tanto, ha colaborado con el traductor, al igual que Translator A ha traducido la obra original, produciendo un nuevo objeto (la traducción) y ha interactuado de diversas formas con el autor de la obra original. De igual modo, ambas versiones, Work 1 y Work 1', están ligadas por el hecho de que una es el origen de la otra. Es de notar que la relación de autor y traductor con la obra original y la traducción se concibe como unidireccional (lo cual se indica con una flecha de una dirección), mientras que la relación autor-traductor es bidireccional (indicado por una línea sin flechas) dado el carácter colaborativo, en principio, de esa relación; por otra parte, la relación entre original y traducción puede ser conceptualizada como bidireccional ya que, en la práctica, no vamos a visualizar todas estas relaciones al mismo tiempo, como ya adelantamos al explicar los modelos *one-mode* y *two-mode*.

Observemos otro modelo abstracto (Figura 10) en el que añadimos a Author Z y Translator B, además de 3 originales y 3 traducciones. Esta visualización, al igual que la anterior fue creada con Gephi (“Gephi – The Open Graph Viz Platform” n.d.), la diferencia es que esta última ha sido tratada con el algoritmo ForceAtlas 2 para detectar comunidades y ayudar en la interpretación visual de los grafos (Jacomy et al. 2014). También podemos observar que se ha aplicado una gradación de color para señalar la distancia entre Author X y los otros nodos. De este modo podemos claramente distinguir como Translator B no solo colabora con Translator A en la traducción de Work 3 de Author X, sino que además ha traducido por su cuenta Work 2 para Author X y Work 4 para Author Z.

8 Franco Moretti define el espacio isotrópico de las modelizaciones geométricas como una “abstracción teórica” que presupone que el movimiento puede ocurrir hacia todas direcciones de la misma manera; el problema de Moretti es la representación del espacio de la narrativa y el movimiento o de los personajes, pero este desfase entre geometría y geografía social es similar a la diferencia que hay entre los modelos abstractos de redes y las redes sociales reconstruidas a partir de datos y metadatos concretos (Moretti 2007: 44, 56; nn. 4,12).

Finalmente, podemos añadir a la lista de nodos la entidad Editor. En este grafo (Figura 11) se destaca el rol de Editor Σ ocupando una posición intermediadora entre grupos, lo que apunta al hecho de que hay nodos que tienen menos conexiones pero que pueden cumplir una función de pasaje entre comunidades. Los actores categorizados como editores se determinan en base a los datos bibliográficos, por ejemplo, si se indica explícitamente el nombre del/a director/a de una colección editorial, como en el caso de Roger Callois y La Croix du Sud en Gallimard. O, alternativamente, si se conoce el nombre de la persona que dirige la colección, aunque no se indique explícitamente en los metadatos disponibles.

Baillot sugiere, en un contexto un poco diferente del de este proyecto, que

[L]’un des principaux avantages des visualisations de réseaux est de faire surgir visuellement quelque chose d’inattendu, de nouveau. En visualisant les données du réseau, on peut ainsi idéalement repérer les aspects d’un corpus qui ne sont pas visibles “à l’oeil nu”, celui de la lecture humaine des mêmes textes. Cette démarche permet d’orienter la recherche vers les aspects qu’il s’agit ensuite de creuser de manière dite “qualitative”, par opposition au “quantitatif” utilisé pour réaliser des visualisations de données en nombre considérable. Avant d’avoir effectivement cette fonction heuristique, la visualisation suppose un certain nombre d’étapes préliminaires de travail au cours desquelles on teste d’abord les algorithmes sur des résultats connus pour vérifier qu’ils y mènent en effet. Ce n’est qu’après ce calibrage qu’on laisse la visualisation, à son tour, proposer des hypothèses (Baillot 2016, 88–89).

Estas consideraciones generales son válidas para cualquier proyecto que trabaje con conjuntos de datos provenientes de series formalizadas, ya se trate de documentos archivísticos de organizaciones, como en el caso del estudio de Grandjean sobre el CICI; correspondencia repertoriada, como el estudio de Baillot sobre la correspondencia de Karl Wilhelm Ferdinand Solger y el romanticismo berlinés (“Lettres et Textes: Le Berlin Intellectuel Des Années 1800” n.d.); o metadatos bibliográficos tomados de catálogos electrónicos, como en el caso de MEDET LAT.

V Interfaz de visualizaciones interactivas

La siguiente fase del proyecto contempla el diseño e implementación de un interfaz para visualizaciones interactivas que se podría realizar usando herramientas ya disponibles para ello, por ejemplo el ya mencionado ambiente de investigación nodegoat (Bree and Kessels 2013a), o creando un aplicativo propio en colaboración con laboratorios especializados de las instituciones participantes en el proyecto. La alternativa de usar una herramienta como nodegoat es atractiva desde varios puntos de vista. Conceptualmente, nodegoat ofrece un marco en el cual proyectos de

Humanidades Digitales que exploran redes complejas pueden analizar y visualizarlas a partir de un esquema basado en los presupuestos de la teoría del actor-red. Esta teoría conceptualiza personas, eventos, artefactos y fuentes de forma homogénea como objetos, en tanto que las jerarquías que emergen dependen únicamente de las relaciones que componen las redes (“Nodegoat | About” n.d.). A diferencia del marco conceptual que subyace a herramientas como Gephi, en nodegoat la diferencia entre modelos *one-mode* y *two-mode* pierde su relevancia crítica ya que todas las entidades son tratadas como objetos. Esta metodología ofrece flexibilidad al momento de pensar las relaciones y explorar sus trayectorias, permitiendo al investigador crear conjuntos de datos en base a modelos de datos propios, creados especialmente para el análisis y la visualización requeridos. El análisis relacional de los datos en nodegoat incluye contextualizaciones espaciales y cronológicas que permiten de forma inmediata el procesamiento, análisis y visualización de conjuntos de datos muy complejos. nodegoat también puede integrar y conectar datos ligados de la web semántica configurando SPARQL endpoints o recursos API para su uso consistente en, por ejemplo, el establecimiento de enlaces URI (“Nodegoat | About” n.d.), lo que permitiría, por ejemplo, el despliegue de la información bibliográfica y biográfica de los ficheros de autoridad de la BnF directamente desde las visualizaciones interactivas (ver Figuras 12, 13, y 14).

Finalmente, nodegoat es una herramienta que permite al investigador “traducir” preguntas de investigación a la teoría de redes a partir de conjuntos de datos y de la creación de modelos en los que las entidades son conceptualizadas desde una metodología *object-oriented* (Bree and Kessels 2013b). El usuario de este ambiente de investigación accede a crear modelos, curar datos y supervisar procesos. El marco conceptual para la creación de modelos de datos contempla la entidad Tipo poblada de Objetos, la entidad Clasificación con Categorías y la Clasificación en Reversa que define un filtro multifacetado. La estructura de un Tipo, por ejemplo, Translation, Person o Place, viene dada por los Objetos y Sub-Objetos y sus descripciones, donde Objeto puede alojar descripciones que son equivalentes a una columna/campo de una tabla/entidad en una base de datos relacional, mientras que el Sub-Objeto permite determinar los atributos contextualizados de un Objeto, por ejemplo, temporalidad o roles de actores (Figuras 15) y prepara el trabajo para el análisis de redes y las visualizaciones.

Una pregunta de investigación sobre la mediación editorial francesa de la literatura latinoamericana puede ser traducida a esta lógica. Por ejemplo, en nodegoat, el rol de mediadores como Roger Caillois puede ser descrito y evaluado a partir de los metadatos bibliográficos que producen cierta métrica estadística, pero ante todo porque puede ser localizado en una red extensa y densa, para la cual hay documentación contextual muy rica y variada. La colección La Croix du Sud de Gallimard, por ejemplo, es una red en sí misma. Explorar la red ego-centrada de

Caillois podría hacer visible las relaciones de Caillois, La Croix du Sud y por extensión Gallimard, con otros proyectos editoriales, tal el caso del ya mencionado proyecto translatógico de la UNESCO y su Serie Iberoamericana. Caillois y escritores como el mexicano Octavio Paz no solamente están relacionados por lazos profesionales encasillados en funciones claras, como editor y autor, o traductor y autor, sino que coinciden en roles diplomáticos, administrativos o políticos, que son menos fijos y más fluidos, además de que muchas veces ejercen estos roles al mismo tiempo. En la Figura 16 vemos un sector de la red general donde el rol mediador de Caillois puede empezar a surgir más claramente, mientras que en las Figuras 17 y 18 podemos ver la presencia de Caillois en la red ego-centrada de Pablo Neruda como traductor de *Alturas de Macchu Picchu*, una sección de *Canto general*.

VI Conclusiones

¿Cómo ha cambiado la relación entre este tipo de actores entre 1945 y 2000? ¿Qué relaciones hay entre academia, organizaciones internacionales y casas editoriales en el contexto estudiado? ¿Cuál es la relevancia del latino-americanismo francés en este contexto? ¿Cómo participan las editoriales universitarias en la mediación editorial estudiada? Estos son ejemplos de preguntas que se pueden hacer usando los datos que el proyecto MEDET LAT ya tiene. La incorporación de datos nuevos que vendrían, por ejemplo, de un corpus textual que incluye entrevistas y biografías, enriquecería el conocimiento de nuestra red y aumentaría el alcance de los análisis y las visualizaciones al plantear, por ejemplo, preguntas sobre redes personales situadas en una escala cercana a la privacidad de individuos involucrados en la red. Un ejemplo central es la relación de Albert Bensoussan con los autores a quienes traducía y la descripción de su particular método de traducir, aspectos documentados en la entrevista de MEDET LAT como en otros textos. Armar los datos para analizar y visualizar la red global desde la red personal de Bensoussan usando los modelos de *nodegoat* es posible y, lo que es más importante, permitiría la escalabilidad del análisis y de las visualizaciones desde lo macro a lo micro y viceversa.

Hay muchos otros aspectos que discutir en el contexto del proyecto MEDET LAT en cuanto a la creación de conjuntos de datos, su curadoría y puesta en producción a través de análisis y visualizaciones. Para terminar, quiero mencionar la centralidad que van a tener metadatos como el rol de las personas involucradas en la red o la relación entre traducción y original para generar interesantes análisis a lo largo del tiempo y del espacio con la potencialidad de plantear nuevos contextos y problemas para la investigación.

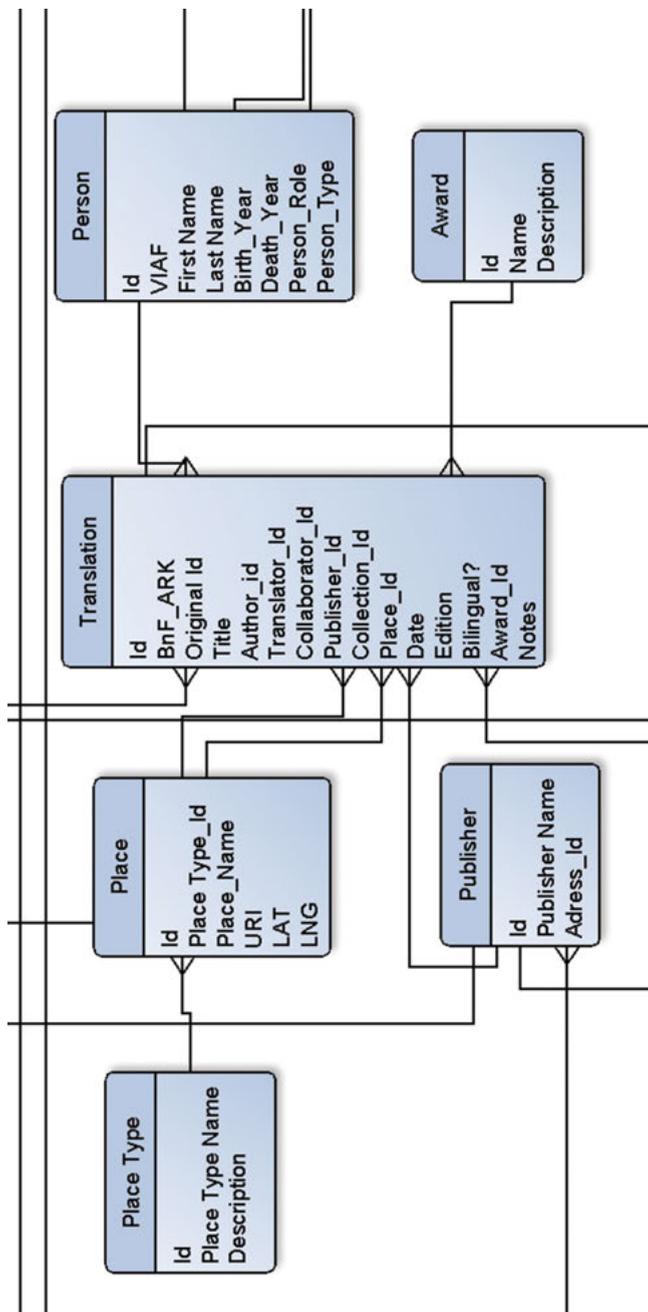


Figura 2

```

64 <dc:score>3.8639767</dc:score>
65 </sru:extraRecordData>
66 </sru:record>
67 </sru:record>
68 <sru:recordSchema><dc:sru:recordSchema>
69 <sru:recordPacking>xml</sru:recordPacking>
70 </sru:recordData>
71 <oa1_dc:dc xmlns:oa1_dc="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oa1_dc/" xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/" xmlns:xsi="
http://www.w3.org/2001/XMLSchema-instance" xsi:schemaLocation="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oa1_dc/ http://www.openarchives.org/OAI/2.0/
oa1_dc.xsd">
72 <dc:identifier>http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx</dc:identifier>
73 <dc:title>La Maison du broillard ('House of mist'), traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky / Maria Luisa Bombal</dc:title>
74 <dc:creator>Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte</dc:creator>
75 <dc:contributor>Savitzky, Ludmila (1881-1957). Traducteur</dc:contributor>
76 <dc:date>1955</dc:date>
77 <dc:language>fre</dc:language>
78 <dc:language>français</dc:language>
79 <dc:type xml:lang="fre">text<dc:type>
80 <dc:type xml:lang="eng">printed text</dc:type>
81 <dc:type xml:lang="eng">text</dc:type>
82 <dc:rights xml:lang="fre">Catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France</dc:rights>
83 <dc:rights xml:lang="eng">French National Library online Catalog</dc:rights>
84 </oa1_dc:dc> </sru:recordData>
85 <sru:recordIdentifier>ark:/12148/eb3183798Bx</sru:recordIdentifier>
86 <sru:recordPosition>3</sru:recordPosition>
87 </sru:extraRecordData>
88 <ixm:attr name="CreationDate">19970701</ixm:attr>
89 <ixm:attr name="LastModificationDate">20180606</ixm:attr>

```

Figura 3

OpenRefine Bombal_DC.xml

5 rows

Record ID	Title	Author	Translator	Collection	Text Type	Publisher/Year
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Maison du broillard ('House of mist'), traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky / Maria Luisa Bombal	Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte	Savitzky, Ludmila Traducteur	Collection, ('La Médiéenne')	Texte imprimé-imprimé	Gallimard (Paris) 1955
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Les livres nouvelles, et autres histoires / Maria Luisa Bombal; traduit de l'anglais par Denise Larouss...	Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte	Larouss, Denise Traducteur		Texte imprimé-imprimé	C. Bourgois (Paris) 1964
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Maison du broillard ('House of mist'), traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky / Maria Luisa Bombal	Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte	Savitzky, Ludmila (1951-1957). Traducteur		Texte imprimé-imprimé	Gallimard (Paris) 1955
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Femme au bricolé ('The Shrouded woman'); traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky. [4e édition.] Maria Luisa Bombal	Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte	Savitzky, Ludmila (1951-1957). Traducteur		Texte imprimé-imprimé	Gallimard (Paris) 1956
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Femme au bricolé ('The Shrouded woman'); (3ème édition); traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky	Bombal, Maria Luisa (1910-1980). Auteur du texte	Savitzky, Ludmila (1951-1957). Traducteur	Collection, ('La Médiéenne')	Texte imprimé-imprimé	Gallimard (Paris) 1956

Figura 4

Translation_Database_final

Last edit was 3 minutes ago

Row	URL	Title	Author	Translator	Publisher	Year
101	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Maison du broillard	Bombal, Maria Luisa	Savitzky, Ludmila		1955 ('House of mist'), traduit de
102	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Le partage des eaux	Carpentier, Alejo	Durand, René Lj	Gallimard Paris	1955 (2e éd.)
103	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Cumbato	Díaz Sánchez, Ramón	Durand, René Lj Cattyse, Andrée	Nouvelles éditions Paris	1955
104	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Les Espaces cubains	Gerbasí, Vicente	Couffon, Claude		1955
105	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Chansons cubaines et autres poèmes	Gullén, Nicolás	Couffon, Claude		1955
106	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Édiques antillaises	Gullén, Nicolás	Couffon, Claude		1955
107	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	L'Ouragan	Asturias, Miguel Ángel	Pilement, Georges	Gallimard Paris	1955
108	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Maison du broillard	Bombal, Maria Luisa	Savitzky, Ludmila	Gallimard Paris	1955 ('House of mist') traduit de F
109	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Cumbato - roman	Díaz Sánchez, Ramon	Durand, René Lj		1955
110	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Le Pape vert, roman	Asturias, Miguel Ángel	Miomandre, Francis de		1956
111	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Le Pape vert, roman	Asturias, Miguel Ángel	Miomandre, Francis de		1956
112	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	La Femme au bricolé	Bombal, Maria Luisa	Savitzky, Ludmila		1956 ('the Shrouded woman'), tr
113	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Terres du sucre	Freyre, Gilberto	Orecchioni, Jean	Gallimard Paris	1956
114	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Monument à la mer	Huidobro, Vicente	Verhesen, Fernand		1956
115	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Dom Casimiro	Assis, Machado de	Assis, Albin Michel	Paris	1956
116	http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/eb3183798Bx	Voyage au point du jour	Mariano Picón Salas	Cattyse, Jean	Dou Nouvelles éditions Paris	1956

Figura 5

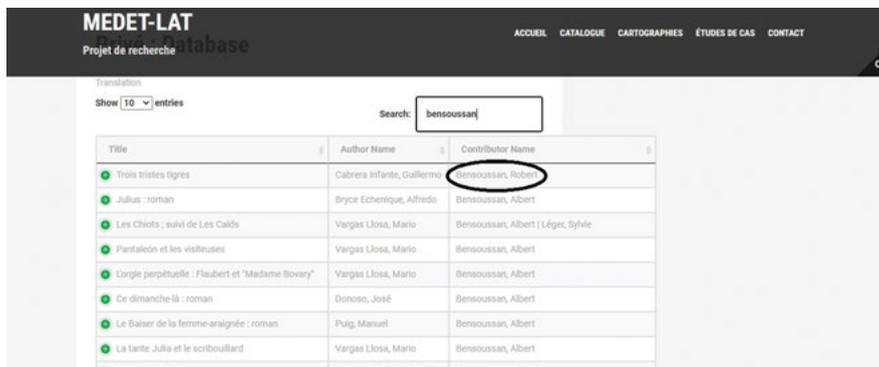


Figura 6

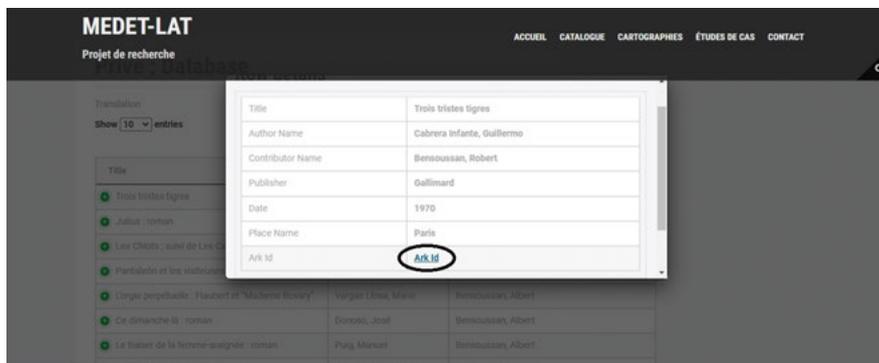


Figura 7

(BnF Catalogue général) Espace personnel Aide Une question ? Historique

Recherche avancée AUTEURS A-Z SUJETS A-Z PÉRIODIQUES COTE NOTICES D'AUTORITÉ DANS UNIVERS

Accueil Notice bibliographique Liste de notices suite rebond Notice bibliographique

Notice bibliographique

Notice Au format public

Type(s) de contenu et mode(s) de consultation : Texte, image fixe ; sans médiation

Auteur(s) : Cabrera Infante, Guillermo (1929-2005)

Titre conventionnel : [Tres tristes tigres (français)]

Titre(s) : Trois tristes tigres [Texte imprimé] / Guillermo Cabrera Infante ; traduit du cubain par Robert Jac pour Albert Bensoussan, avec la collaboration de l'auteur

Traduction de : Tres tristes tigres

Publication : [Paris] : Gallimard, 1970

Description matérielle : 467 p. : ill. ; 21 cm

Note(s) : Du monde entier

Outils

Citer la notice : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/ct>

Télécharger/Imprimer

Envoyer par courriel

Ajouter à mes notices

Signaler une erreur sur cette notice

LOCALISER CE DOCUMENT (2 EXEMPLAIRES)

Talbac - Rez-de-jardin - magasin

Figura 8

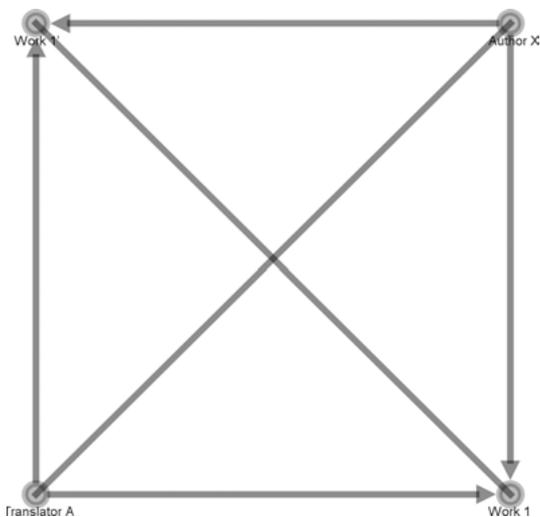


Figura 9

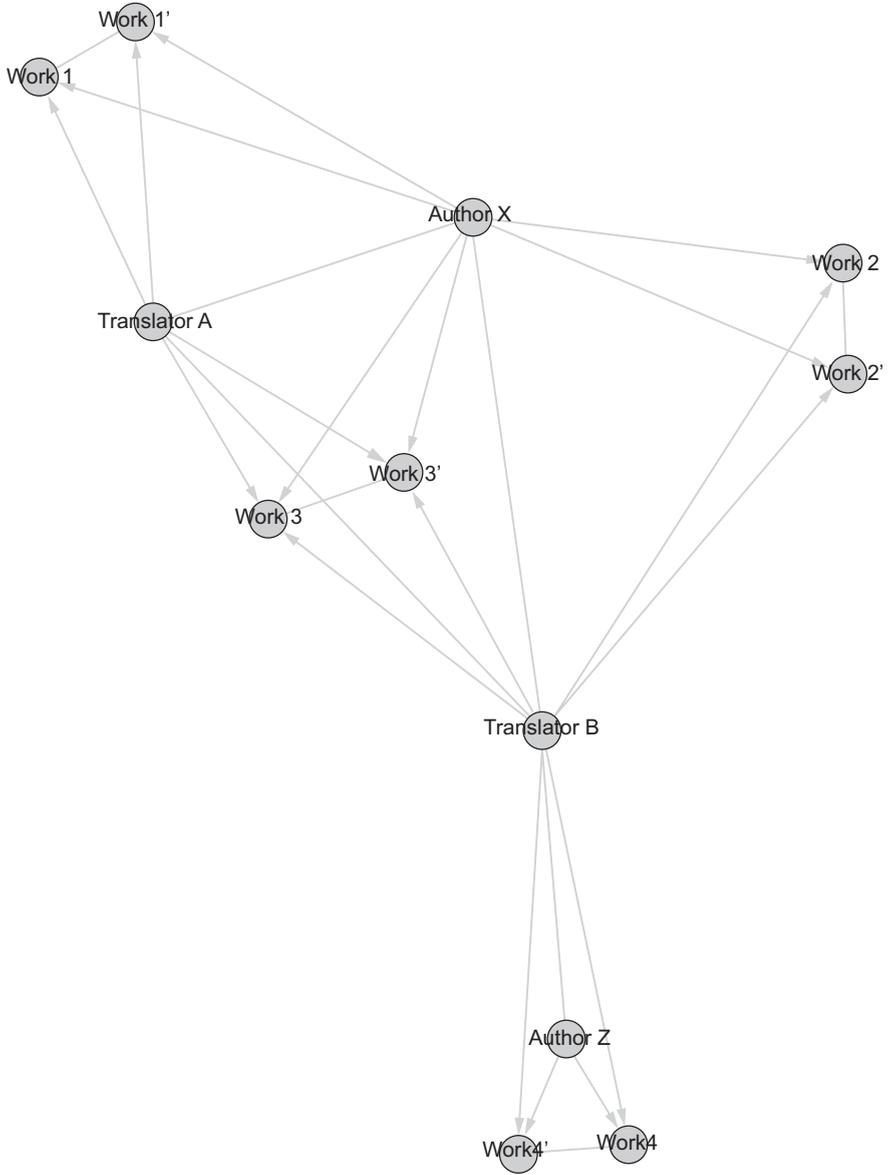


Figura 10

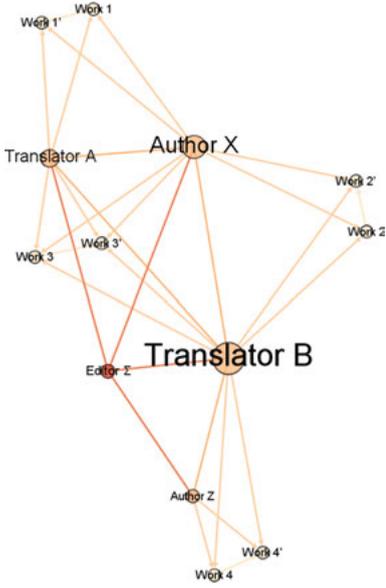


Figura 11

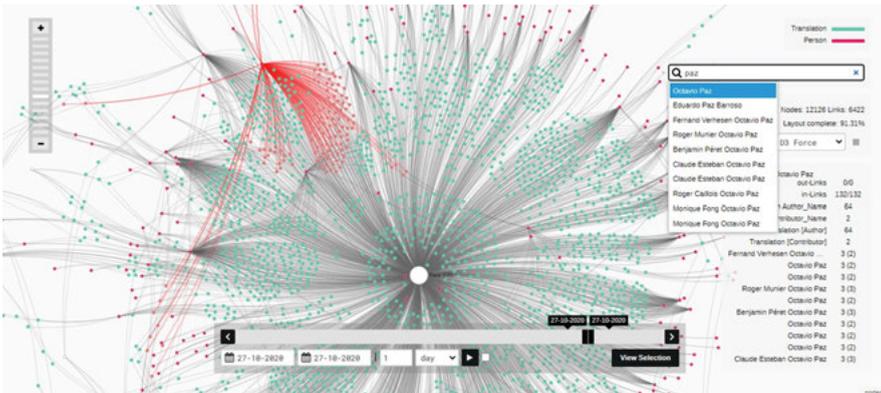


Figura 12

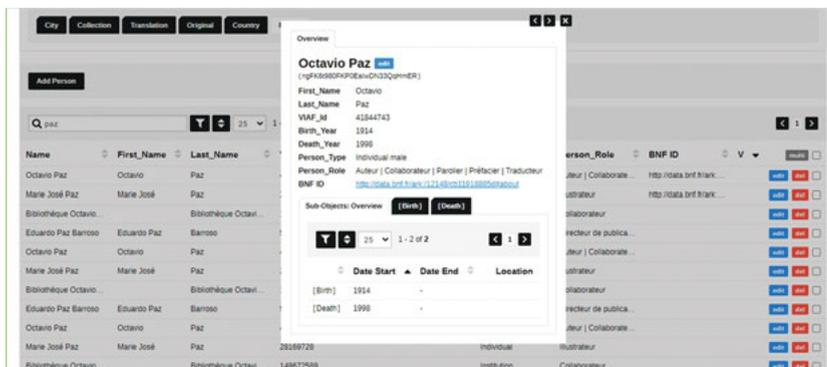


Figura 13

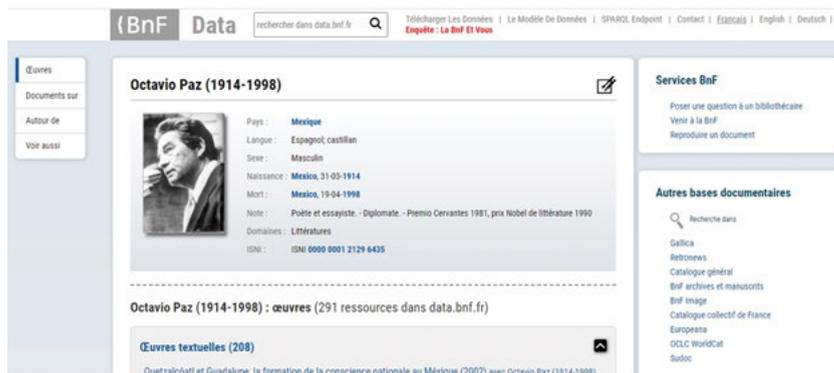


Figura 14

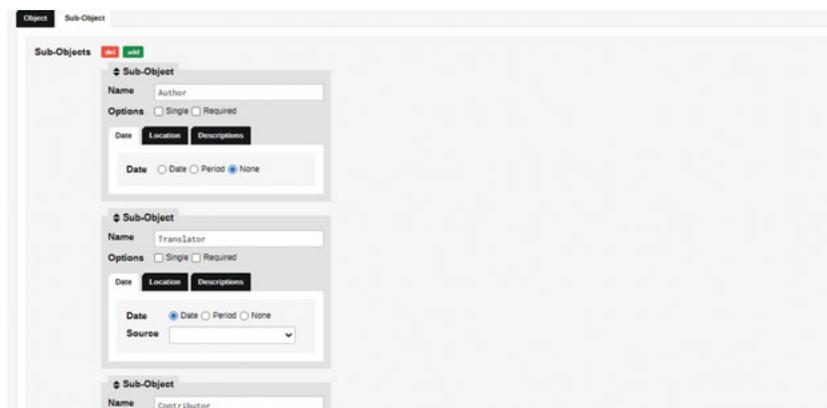


Figura 15



Figura 16

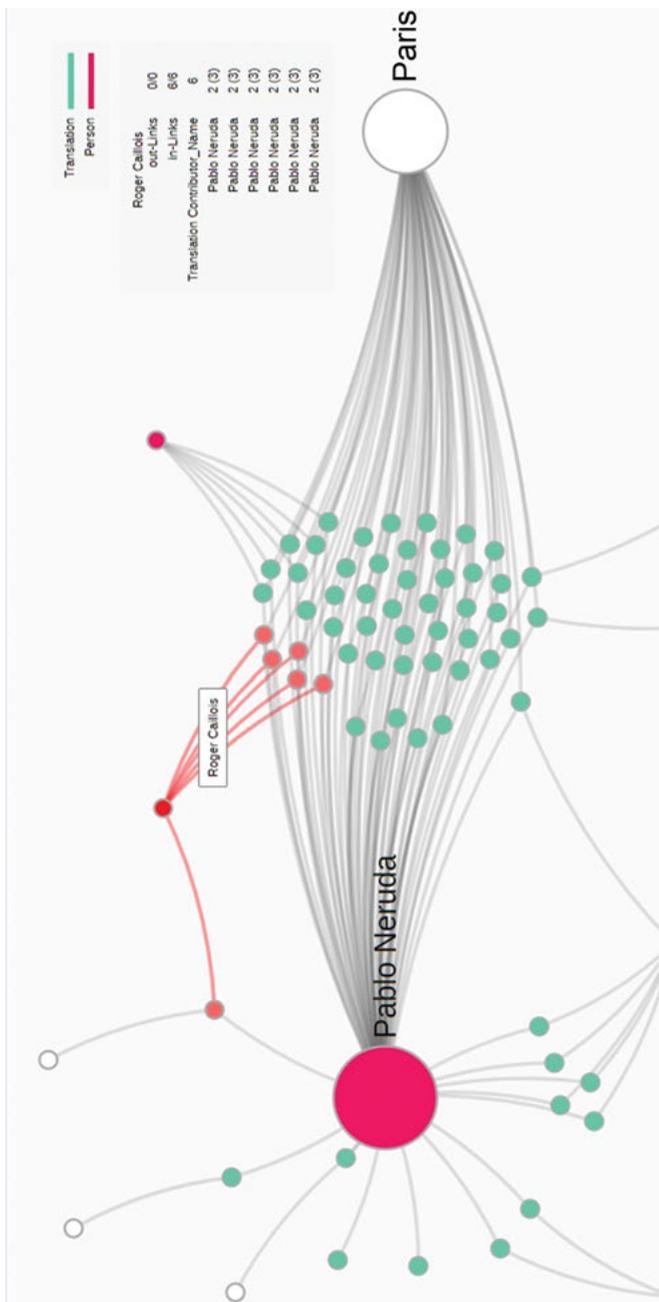


Figura 17

Roger Callois
Object: Roger Callois %

Translation

Q [] 25 1 - 6 of 6 from 11 762

Name	Ark_Id	Title	Author_Name	Contributor_Name	Publisher	Place_Name	Date	Collection
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu Picchu		Pablo Neruda	Roger Callois	Seghers	Paris (FR)	1999	
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu-Picchu		Pablo Neruda	Roger Callois	P. Seghers	Paris (FR)	1973	
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu-Picchu		Pablo Neruda	Roger Callois	C. Givaudan	Geneve ()	1966	
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu Picchu (5 #d) Pablo Neruda...		Pablo Neruda	Roger Callois	Seghers	Paris (FR)	1978	
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu-Picchu		Pablo Neruda	Roger Callois	Seghers	Paris (FR)	1974	
Pablo Neruda	Hauteurs de Macchu-Picchu		Pablo Neruda	Roger Callois	P. Seghers	Paris (FR)	1961	

10
14
8
(3)
(3)
(3)
(3)
(3)
Pari

Figura 18

Bibliografía

- “ACCUEIL | Api.Bnf.Fr” (n.d.). <<http://api.bnf.fr/accueil>> [última visita: 6/6/2020].
- Baillet, Anne (2015): “Visualisation des réseaux: apports, défis et enjeux du travail sur les données historiques”. En: *Numérisation de masse et traitement des grands corpus de textes utilisant des méthodes des humanités numériques*. Stuttgart, Germany. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01130425>>.
- (2016): “La lettre à l’oeuvre. Modèle du réseau, archive du texte”. Thesis. Paris: EHESS. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01562578>>.
- (2018): “Reconstruire ce qui manque – ou le déconstruire? Approches numériques des sources historiques”. *Digital Humanities Quarterly* 012, 1.
- Bloomsbury.com (n.d.): “Mexican Literature as World Literature”. Bloomsbury Publishing. <<https://www.bloomsbury.com/us/mexican-literature-as-world-literature-9781501374784/>> [última visita: 11/4/2021].
- Bree, Pim van/Kessels, Geert (2013a): *Nodegoat: A Web-Based Data Management, Network Analysis & Visualisation Environment*. LAB1100. <<https://nodegoat.net/home>, <http://lab1100.com>>.
- (2013b): “Towards an Object-Oriented Referencing System: Defining Multiple Forms of Asynchronous Collaboration and Authorship.” En: *DHLU*.
- “CubicWeb Semantic Web Framework” (n.d.). <<https://www.cubicweb.org/>> [última visita: 18/6/2020],
- Edelstein, Dan (2016): “Interactive Visualization: Letters in Voltaire’s Network”. Mapping the Republic of Letters Data Visualizations. <http://republicofletters.stanford.edu>.
- Edelstein, Dan/Biliana Kassabova (2018): “How England Fell off the Map of Voltaire’s Enlightenment”. En: *Modern Intellectual History* 17, 1, pp. 1–25. <<https://doi.org/10.1017/S147924431800015X>>.
- “Entretien avec Albert Bensoussan, réalisé par Gustavo Guerrero, par Ina Salazar et par Stephanie Decante” (n.d). Projet MEDET LAT. <<https://www.projet-medetlat.com/entretiens>> [última visita: 17/6/2020].
- “EXist-Db – The Open Source Native XML Database” (n.d.). <<http://exist-db.org/exist/apps/homepage/index.html>> [última visita: 6/9/2020].
- “Gephi – The Open Graph Viz Platform” (n.d.). <<https://gephi.org/>> [última visita: 21/2/2019].
- Grandjean, Martin (2017): “Analisi e Visualizzazioni Delle Reti in Storia. L’esempio Della Cooperazione Intellettuale Della Società Delle Nazioni”. En: *Memoria e Ricerca* 2, pp. 371–93. <<https://doi.org/10.14647/87204>>.
- (n.d): “Intellectual Cooperation: Multi-Level Network Analysis of an International Organization”. En: *Martin Grandjean* (blog). <<http://www.martingrandjean.ch/intellectual-cooperation-multi-level-network-analysis/>> [última visita: 23/4/2020].
- Guerrero, Gustavo (2018): “La Croix Du Sud (1945–1970): Génesis y Contextos de La Primera Colección Francesa de Literatura Latinoamericana”. En: *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/ Escrituras, Mercados y Epistemologías Entre América Latina y El Sur Global*, pp. 199–208. Berlin/Boston: De Gruyter. <<https://doi.org/10.1515/9783110549577-013>>.
- (2020): “Brief History of an Anthology of Mexican Poetry”.
- Jacomy, Mathieu/Tommaso Venturini/Sebastien Heymann/Mathieu Bastian (2014): “ForceAtlas2, a Continuous Graph Layout Algorithm for Handy Network Visualization

- Designed for the Gephi Software”. En: *PLOS ONE* 9, 6: e98679. <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0098679>>.
- Klengel, Susanne (2018): “El Derecho a La Literatura (Mundial y Traducida). Sobre El Sueño Translatológico de La UNESCO”. En: *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/Escrituras, Mercados y Epistemologías Entre América Latina y El Sur Global*, pp. 131–55. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Lefebvre, Henri (2009): *Dialectical Materialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- “Lettres et Textes: Le Berlin Intellectuel Des Années 1800” (n.d.). <<https://www.berliner-intellektuelle.eu/?fr>> [última visita: 29/5/2020].
- “MEDET LAT – YouTube” (n.d.). <<https://www.youtube.com/channel/UCXYTIEcjhYK WUIFzjjCqVwA>> [última visita: 6/9/2020].
- Moretti, Franco (2007): *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London/ New York: Verso.
- (2013): *Distant Reading*. London: Verso.
- Müller, Gesine/Jorge J. Locane/Benjamin Loy (2018): *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/ Escrituras, Mercados y Epistemologías Entre América Latina y El Sur Global*. Berlin/ Boston: De Gruyter.
- “Nodegoat | About” (n.d.). Nodegoat. <<https://nodegoat.net/about>> [última visita: 18/6/2020].
- “Openrefine.Github.Com” (n.d.). <<http://openrefine.org/>> [última visita: 26/4/2019].
- “Programme de Traductions de l’UNESCO, A: Collection UNESCO d’oeuvres Représentatives – UNESCO Bibliothèque Numérique” (n.d.). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141455_fre.locale=fr> [última visita: 5/6/2020].
- “Recogito” (n.d.). <<https://recogito.pelagios.org/>> [última visita: 6/9/2020].
- “Ressource ‘Baiser de la femme-araignée / Puig, Manuel’” (n.d.). Mnesys. <<https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011493721979Q7nG1q>> [última visita: 5/6/2020].
- “RStudio | Open Source & Professional Software for Data Science Teams” (n.d.). <<https://rstudio.com/>> [última visita: 17/6/2020].
- Schulz, Peter (n.d.): “WP Data Access”. WordPress.Org. <<https://wordpress.org/plugins/wp-data-access/>> [última visita: 3/5/2020].
- “Semanticweb_databnf_fr (Data.Bnf.Fr)” (n.d.). <<https://data.bnf.fr/fr/semanticweb>> [última visita: 4/11/2019].
- “Severo-Sarduy” (n.d.). <http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD98013797/severo-sarduy?rang=1> [última visita: 5/6/2020].
- “SPARQL Endpoint de Data.Bnf.Fr | Api.Bnf.Fr” (n.d.). <<http://api.bnf.fr/sparql-endpoint-de-databnf>> [última visita: 6/6/2020].
- “VIAF” (n.d.). <<https://viaf.org/>> [última visita: 21/3/2019].
- “VIAF (Virtual International Authority File) | OCLC Developer Network” (2018). OCLC. <<https://www.oclc.org/developer/develop/web-services/viaf.en.html>> [última visita: 21/3/2019].

Noticias bio-bibliográficas

Roland Béhar es profesor en Estudios hispánicos en la École Normale Supérieure (París). Aunque sus investigaciones se centran principalmente en la literatura del Siglo de Oro español y su proyección europea, también trabaja sobre el modo en que la literatura latinoamericana se ha inspirado en la europea o ha sido percibida y traducida por ella. Ha editado, con Annick Louis, *Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El Hacedor* (París, Rue d'Ulm, 2016), con Mercedes Blanco y Jochen Hafner, *Villes à la croisée des langues (XVIe-XVIIe siècles)*. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme (Genève, Droz, 2018), con Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar, *La parole impossible. Regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, Marina Tsvetaeva et Paul Celan* (París, Hermann, 2019), y con Gersende Camenen, *Scènes de la traduction France-Argentine* (París, Rue d'Ulm, 2020). En esta línea, ha publicado en 2020 un artículo sobre la primera recepción alemana de Jorge Luis Borges y, en 2021, la versión original, francesa, de *À travers la Divine Comédie, De Francesca à Béatrice*, de Victoria Ocampo (París, Rue D'Ulm).

Laurence Breyse-Chanet es egresada de la École Normale Supérieure (París). Se doctoró en 1992 con una tesis sobre la obra poética de Manuel Altolaguirre, bajo la dirección de Claude Esteban, en la Universidad de París-Sorbona. Obtuvo su HDR (Habilitación para supervisar investigaciones) en 2012, con *La experiencia de la poesía en lengua española, su lectura crítica y traducción, en los siglos XX y XXI* y con un libro inédito sobre la obra poética de Antonio Gamoneda. Actualmente es Catedrática de Literatura Española Contemporánea en Sorbonne Université. Codirige con Ina Salazar el eje LALE (Literatura de América Latina y España) del laboratorio CRIMIC, EA 2561 (2020) y el grupo PIAL (Poesía ibérica y latinoamericana) desde 2007. Su investigación se centra en la crítica de la poesía en lengua española (España y Latinoamérica), desde una complementariedad entre enfoques críticos y traducción. En 2010 obtuvo el Premio Nelly Sachs de traducción de poesía. Ha hecho varias coediciones de libros, numerosas traducciones (libros y reseñas). Entre sus obras, cabe destacar *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, col. Estudios del 27, 2005) y *Redes azules bajo los párpados. El pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda* (Préface de Miguel Casado, Paris, Éditions Hispaniques, 2019).

Gersende Camenen es profesora titular de literatura hispanoamericana y traducción en la Universidad Gustave-Eiffel. Trabaja sobre los imaginarios de la lengua y de la traducción, la historia de las traducciones y la recepción de la literatura latinoamericana en Francia. Ha publicado *Roberto Arlt, écrire au temps de l'image* (Rennes, PUR, 2012) y editado con Roland Béhar *Scènes de la traduction France-Argentine* (París, rue d'Ulm, 2020). Ha traducido al francés a varios autores como María Gainza, Federico Falco, Marcial Gala, Rodrigo Rey Rosa y Hernán Ronsino.

Stéphanie Decante es profesora titular en la Universidad Paris Nanterre donde enseña la literatura hispanoamericana y el cine. Es autora de una tesis doctoral sobre las políticas editoriales y la recepción crítica en el Chile de la transición a la democracia. En las revistas *Mapocho*, *Crisol* y *Cahiers du genre* ha dirigido publicaciones colectivas sobre literatura contemporánea, políticas de memoria y crítica literaria con perspectiva de género.

Está preparando un ensayo sobre “bovarismo” y crítica literaria femenina en el Chile de los años 1950. Es miembro de la red MEDET LAT. También se desempeña como traductora.

Liset Díaz Martínez es especialista en dialectología y en lexicografía hispanoamericana. Ha trabajado en proyectos de descripción léxica y de análisis metalexigráfico. Es doctora en Ciencias del lenguaje por la Universidad de Cergy-Pontoise y forma parte del laboratorio LT2D (Lexiques, textes, discours, dictionnaires). Actualmente sus investigaciones conciernen la metalexigráfica, la obra del autor colombiano Gabriel García Márquez y las humanidades digitales. El estudio de los archivos editoriales y de la correspondencia, aplicando principios FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), también se incluyen en sus intereses de investigación. Su nuevo proyecto *Mapping Gabo* asocia estos trabajos usando el análisis de redes y las cartografías digitales. Pertenece al equipo editorial del Museo virtual de los diccionarios y es redactora asociada de la revista ELA (Estudios de lingüística aplicada).

Gustavo Guerrero es profesor de literatura y cultura hispanoamericanas contemporáneas en CY Paris Cergy Université. Su libro más reciente es *Paisajes en movimiento, literatura y cambio cultural entre dos siglos* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018). También ha coeditado recientemente las obras colectivas *World Editors Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (Berlín, De Gruyter, 2021) en colaboración con Gesine Mueller y Benjamin Loy; *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (Berlín, De Gruyter, 2019) en colaboración con Gesine Mueller, Benjamin Loy y Jorge Locane; y *Cámara de eco, homenaje a Severo Sarduy* (México, Fondo de Cultura Económica, 2018) en colaboración con Catalina Quesada-Gómez. Fue profesor invitado del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Princeton en 2009 y 2010, de la Universidad de Cornell en 2014 y de la Universidad de Berna en 2018. Actualmente dirige el proyecto interuniversitario *Mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia* (MEDET LAT) en la École Normale Supérieure (París) y es co-responsable de los proyectos *Poetry in Notions: Online Compendium of Lyric Poetry (2020–24)* financiado por el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica (FNS) y de *Infrastructures of Cultural Production, Literature and Cinema, between France and Latin America* financiado por la Iniciativa de Excelencia Paris-Seine (2021–2023).

Nataly Jiménez Melo es Máster en Literaturas Francesa y Comparada de la Universidad de Rouen, cursa un doctorado en la Universidad de Caen- Normandía sobre las estrategias de difusión y la promoción editorial de *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de Soledad* y *El mundo alucinante* en Francia (1967–1969). Actualmente es lectora en el Departamento de Estudios Iberoamericanos de esta misma universidad.

Annick Louis es profesora en la Universidad de Franche-Comté (Francia). Fue Visiting Professor en la Universidad de Yale (1999–2000), y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000–2002, 2010). Especialista de la obra de Jorge Luis Borges, de literatura argentina e hispanoamericano y de teoría literaria, su trabajo actual se orienta hacia la epistemología de la literatura. Sobre Borges ha publicado: *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras* (2014), y *Borges ante el fascismo* (2007). Su último libro es *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann* (2020). Ha traducido al francés a Quevedo y a María Zambrano.

Márcia Valéria Martinez de Aguiar es traductora, profesora de la Universidad Federal de São Paulo y miembro del Grupo de Investigación Brasil-Francia de la IEA-USP. Su investigación se centra en la traducción y recepción de la obra de João Guimarães Rosa en Francia. En particular, editó y anotó la correspondencia de este autor con su traductor francés Jean-Jacques Villard. Como parte de su labor como traductora, ha traducido numerosas obras de literatura y ciencias humanas de diferentes autores, como Voltaire, Roland Barthes, Merleau-Ponty y Paul Ricœur.

Florence Olivier es catedrática de Literatura Comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle. Especialista en literatura latinoamericana y traductora, es autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro* (Editorial de la Universidad Veracruzana, 2007) / *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre* (Aden, Londres, 2009) y *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño* (Editorial de la Universidad Veracruzana, 2015) / *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño* (Paris, Hermann, 2016). Codirigió con Françoise Moulin-Civil y Teresa Orecchia-Havas *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse en éclats* (Aden, Londres, 2013), volumen que reúne las contribuciones de un coloquio de Cerisy. Codirige la revista *Amérique-Cahiers du Criccal* publicada por las Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Roberto Pareja es investigador asociado a MEDET LAT. Como crítico cultural ha publicado *Entre caudillos y multitudes. Modernidad estética y esfera pública en Bolivia, siglos XIX y XX* (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014) y, en coautoría, *Latin American Marxisms in context: past and present* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019), además de artículos sobre la cinematografía de Jorge Ruiz y sobre la historia intelectual de Bolivia y Perú. Como humanista digital ha trabajado en proyectos sobre la historia social peruana y el análisis de las redes de clubes provincianos en Lima a principios del siglo XX y, actualmente, colabora en la finalización del proyecto MEDET LAT. Ha obtenido un doctorado en Literatura Latinoamericana y Estudios Culturales de Georgetown University y una maestría en Information Studies de McGill University. Entre sus proyectos actuales están la investigación de las redes de mediación editorial de la literatura latinoamericana a nivel global a través de los metadatos bibliográficos de la literatura crítica, además del estudio de la red ego-centrada del escritor boliviano Jaime Sáenz.

Michel Riaudel es profesor responsable de la sección de estudios de habla portuguesa de la Universidad de la Sorbona y miembro del CRIMIC. Explora nociones como intertextualidad, traducción, recepción, transferencia, así como la relación entre literatura e historia, y los “regímenes de lectura”. Sus obras se han centrado en la literatura brasileña y las circulaciones literarias Francia / Brasil, la poesía marginal carioca, el modernismo, Jules Verne; y más recientemente sobre las metamorfosis del personaje de Caramuru: *Caramuru, un héroe brasileño entre el mito y la historia* (París, ediciones Petra, 2017). Dirigió el catálogo bibliográfico Francia-Brasil (ADPF, 2005), *El cuerpo y sus traducciones* (con Camille Dumoulié: Desjonquères, 2008) y el dossier de literatura brasileña contemporánea para la revista *Europa* (con Pierre Rivas, noviembre-diciembre de 2005). Ha traducido obras de Modesto Carone, José Almíno, Milton Hatoum, Luiz Schwarcz, Ana Cristina Cesar y João Guimarães Rosa, entre otros.

Ina Salazar es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de la Sorbona. Su actividad como investigadora se centra en la poesía hispanoamericana moderna y contemporánea y más precisamente en la peruana. Ha publicado artículos en diversas revistas de Francia, Estados Unidos y Perú, en torno a la obra de poetas mayores de la poesía peruana del siglo XX como César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson o Carlos Germán Belli, interesándose asimismo en los procesos y rupturas que llevan a la poesía peruana actual. Últimamente ha publicado las monografías *La poesía ante la muerte de Dios. César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela* (Lima, PUCP, 2015), y *La substancia humana de la poesía, aproximaciones a la obra poética de César Vallejo* (París, PUF/CNED, 2016). Como poeta ha publicado *En tregua con la vida* (Lima, Campodónico editores, 2002), y *En las aguas de la noche* (Lima, Paracaídas editores, 2016).