

**LA TRADUCCION COMO PUENTE ENTRE CULTURAS:
JACQUES ANCET TRADUCTOR DE VALENTE¹**

Alicia Piquer Desvaux
Universitat de Barcelona

La obra de Jacques Ancet (Lyon 1942) adquiere ya una considerable amplitud y variedad. Como creador ha publicado una cincuentena de libros diversos: poemarios, prosas poéticas, ensayos, que se acompañan con una intensa actividad traductora. Jacques Ancet es uno de los grandes traductores franceses de los poetas en lengua española. Aunque él prefiere considerarse como mero intérprete de las voces de poetas tales como Vicente Aleixandre, Luís Cernuda, José Ángel Valente (especialmente este último, pues le llevó a profundizar en la tradición poética española), Antonio Gamoneda, Andrés Sánchez Robayna, los argentinos Jorge Luís Borges, Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Roberto Juarroz, el mejicano Xavier Villaurrutia, o el chileno Luis Mizón, entre otros.

Ancet acostumbra a decir que “la verdadera biografía de un escritor es su obra”. Por eso es por lo que no es autor que guste prodigarse en festivales de poesía, mesas redondas y demás actos públicos, aunque acepte asistir a coloquios² y seminarios que ya empiezan a abordar el estudio de su densa actividad. Retirado tras más de treinta años de ejercicio como profesor universitario de lengua y literatura españolas, vive consagrado a la poesía y a la

¹El presente estudio se inscribe en el ámbito de la investigación realizada en el proyecto “CRET-Grup de Recerca Consolidat sobre Estudis de Traducció i Multiculturalitat” (2014-SGRC-14), dirigido por A. Camps.

²Tras organizar numerosos coloquios y seminarios sobre varios poetas posmodernos, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar, Jean-Claude Renard, Jacques Réda, Salah Stétié, Jude Stéfan, James Sacré, Dominique Fourcade, Jacques Dupin y Antoine Emaz, llegó el turno para Jacques Ancet: el “Centro de investigaciones en Poéticas e Historia literaria” de la Universidad de Pau et les pays de l’Adour organizaron el 22 y 23 de octubre de 2010 el primer coloquio consagrado exclusivamente a J. Ancet: poeta y traductor. Estuvo precedido por varias actividades, entre ellas, un Máster del que fue objeto de estudio en dicha universidad en 2008-2009 y 2009-2010, bajo la dirección de Jean-Yves Pouilloux.

traducción. También asegura que no es precisamente su tarea como hispanista lo que le ha llevado a traducir, sino que, como escritor francés, considera su lengua capacitada para enfrentarse a cualquier otro texto diferente y así poder interpretarlo (en sentido musical, como quien interpreta una partitura). Pero el detonante de tal actividad fue un lectorado en Sevilla que le facilitó el encuentro con los llamados poetas de la generación de los 50.

Es precisamente el descubrimiento de José Ángel Valente lo que dará un sentido especial a todas sus actividades. Ancet seguirá su evolución a lo largo de sus diversas etapas poéticas, hasta el punto de traducir la mayoría de sus obras al francés. Esa fascinación especial es el arranque de una cada vez más personal manera de leer, interpretar y escribir. A partir del encuentro con Valente pudo releerse a sí mismo y reinterpretar lo que habían sido sus inciertos primeros pasos en el camino de la experiencia poética en el periodo 1965-1967, que culminaron con la redacción de su primer poemario, *L'autre pays* (J. Ancet 1975). Descubrió que esos poemas escritos intuitivamente eran como una prefiguración de la intención poética de Valente. Dicho de otra manera, la lectura de Valente le reveló aspectos que él mismo iba buscando expresar.

Una teoría de la traducción se ha ido esbozando y construyendo a partir de ese encuentro con Valente, que Ancet califica simbólicamente como viaje al interior del pensamiento poético, y que resume en una entrevista de 1995. A la presentación del entrevistador (Lionel Destremau, editor y poeta a su vez) considerándole uno de los introductores imprescindibles (como gran traductor) en Francia de la poesía más contemporánea en español, y especialista en el tema, Ancet responde casi con un manifiesto personal, apelando a otras voces ilustres de la poesía:

Hispaniste de formation, je me sens pourtant un peu gêné pour répondre à votre question. Je n'ai jamais prétendu tout, ni même beaucoup, lire dans le domaine qui nous occupe et, donc, je ne me sens pas ce qu'on appelle, d'un terme que je déteste, un "spécialiste". Certes, j'ai traduit un certain nombre de poètes de langue espagnole, mais ce fut, chaque fois, pour des raisons qui tenaient à mon propre travail d'écrivain plus qu'à mon statut d'hispaniste. Je veux dire qu'à chaque fois, le désir de traduire

m'est venu d'un désir d'écrire l'émotion ou le bouleversement d'une lecture. Je crois qu'écrire et traduire participent du même mouvement. Les traducteurs de poètes sont souvent eux-mêmes des poètes et les qualités qu'on veut bien reconnaître à mes traductions tiennent, en réalité, aux exigences d'une écriture personnelle sans laquelle elles n'auraient pas existé. J'ai donc traduit par passion, par nécessité intime et non pour faire découvrir, faire connaître. Ce qui explique que je ne me sente pas le mieux placé pour parler de la poésie espagnole "en général". D'ailleurs, je n'aime pas trop raisonner en termes de poésies nationales. Aleixandre, Cernuda, Villaurrutia, me semblent plus proches, dans les années 30, d'un certain nombre de poètes français de la même époque -Tzara, Jouve, Eluard, Cocteau- que de poètes de leur propre tradition. Comme l'a montré Octavio Paz, de grands courants traversent les époques et les nations et rendent très discutable la notion de "poésie nationale" (Destremau 1995).

Hoy en día muchos poetas consideran el ejercicio de la traducción básico para su propio trabajo creador: ejemplos ilustres, que se adelantan a su tiempo, serían los de Borges o Paz. El primero, desde muy joven, en la época de sus *Versiones homéricas*, considera que la práctica de la traducción podía ayudarle a pensar productivamente la literatura en general. Por su parte, Octavio Paz, afirma que “del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura” (1971:18-19). Y, centrándose en la traducción poética, señala que:

[...] la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una transposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original (1971:22-23).

Siendo la traducción y la creación dos actividades que se nutren la una de la otra, que se entrecruzan,

Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras la de la traducción. Desde este punto de vista la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la literatura provenzal o la del *haiku* y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las “influencias” pero este término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales—la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana—, sino los estilos y las tendencias[...]. Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas...Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones (1971:23-24).

Efectivamente, ciñéndonos a Francia únicamente, son numerosos los poetas que integran la traducción en su propia obra de creación: Jean Guillevic, Jean Cassou, Yves Bonnefoy, André Du Boucher, Philippe Jaccottet, Michel Cluny, Denis Roche, Jacques Roubaud, Jean Grosjean, Michel Déguay, Claude Couffin, Claude Esteban. A ellos hay que añadir a Jacques Ancet. Es una buena muestra de apertura de las fronteras poéticas y de la globalización del mercado editorial que ha modificado de manera radical el panorama de la creación poética. Lo afirmaba Claude Esteban en un texto programático como el siguiente:

Longtemps, à l'exception notable de Chateaubriand, Nerval, Baudelaire et Mallarmé, les poètes de ce pays ont laissé à d'autres le soin, subalterne à leurs yeux, de porter en français des œuvres qui, souvent, leur étaient proches. D'où ces équivalences malhabiles que l'on a connues. Nous assistons, depuis quelques trente années, à un changement radical des conduites: la plupart des poètes traduisent. Faut-il préciser qu'ils ne traduisent pas tout, mais ceux-là seuls qui répondent à leurs questionnements ou les avivent ? Ils pensent aussi que leur propre langue se confirme davantage par l'effort qu'ils entreprennent de la violenter, de la

forcer à dire ce qu'elle se refusait, par habitude à exprimer: la largesse incantatoire de Dante, la prolifération de Pound, la savante symbolique de Yeats. À l'instar d'un Bonnefoy, d'un Jaccottet, d'un Du Bouchet, tant d'autres, et parmi les plus jeunes d'entre nous, estiment, oui, qu'ils se confortent en eux-mêmes et davantage encore dans leur appréhension ambitieuse de la poésie en faisant que deviennent *françaises* ces paroles venues de partout, les leurs déjà, celles d'Oppen, de Mandelstam, de Paz, de Celan, de Tsvétaïeva... Poèmes parallèles, poèmes neufs qui appartiennent désormais à notre langue (Esteban 1994 : 12-13).

Traducir "movido por la pasión", como dice Ancet, no es expresión baladí: implica un compromiso vital, ontológico, podríamos decir, sin temor a exagerar. La escritura de creación y la traducción son actividades, insiste Ancet, que pueden relacionarse con la manera de ver, sentir y comprender el mundo que nos rodea, un intento de organizar el caos de fenómenos percibidos a nuestro alrededor y que hay que organizar en una representación (conceptual y poemática). Evocando *Pasado en claro*, poema autobiográfico de Octavio Paz, Ancet gusta citar al Nobel mejicano que también considera que “ver el mundo es nombrarlo”, pero matiza que vemos condicionada la realidad del mundo, deformada por las palabras con la que la designamos. Hay que aprender a descubrir lo que la palabra deforma u oculta, hay que abrir más los ojos para observar más allá de lo que ya sabemos. Retomando las palabras de Mallarmé, la poesía debe remediar “el defecto de las lenguas”.

También como Paz (y muchos otros), Ancet considera la dificultad de traducir literalmente porque las palabras no son sinónimas de una lengua a otra. Y no sólo cambia el léxico, sino los sonidos, la sintaxis, el ritmo y las imágenes, puesto que cada lengua es “una versión diferente del mundo”. Por mucho que se comprenda el significado en la lengua de partida, ese significado a menudo resulta simplemente intraducible de modo literal, aunque no analógicamente:

[...] Traduire ce sera effacer le texte original pour que puisse naître un texte analogue. Un texte qui soit à son tour, dans l'autre langue,

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

une organisation subjective du discours, construite par la propre voix du traducteur (Destremau 1995: 7).

El primer Valente, el de *A modo de esperanza* (1955), cautivó a un joven Ancet que leía en esos versos la angustia existencial de toda una generación bajo la dictadura franquista: desierto, ceniza, gris, desolación, cielo negro..., esas imágenes “de secreta desolación sin nombre”, como reza el poema que abre el poemario, “Serán ceniza”:

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;
aunque después de tanto y tanto no haya
ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.
Toco esta mano al fin que comparte mi vida
Y en ella me confirmo
Y tiento cuanto amo,
Lo levanto hacia el cielo
Y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza

Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
Cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

(Valente 1972: 30-31)

Je traverse un désert et sa secrète
désolation sans nom.
Le cœur
a la sécheresse de la pierre
et les éclats nocturnes
de sa matière ou de son néant.

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

Il y a une lumière lointaine, pourtant,
Et je sais que je ne suis pas seul ;
Même si après tant et tant de pensées
Aucune ne suffit
Contre la mort,
je ne suis pas seul.

Je touche enfin cette main qui partage ma vie,
je me confirme en elle
j’y touche tout ce que j’aime,
l’élève vers le ciel
et même si c’est de la cendre je l’appelle : cendre

Même si tout ce qui m’appartient n’est que cendre,
Tout ce qu’on m’a offert en guise d’espérance.

“Seront cendre...” (Ancet 1998: 8-9).

Se trata de un poema que la trayectoria y las propias declaraciones de Valente convertirán en base programática general de toda su obra, como el propio autor reconoció: "el lugar originario de la palabra, se constituía precisamente en el primer verso del primer poema de mi primer libro" (Valente 2008: 1394). Verso que plasma una clara referencia al soneto de Quevedo sobre el amor constante más allá de la muerte ("Serán ceniza, más tendrán sentido/ polvo serán, más polvo enamorado"). Quevedo se vislumbra desde esta primera obra de Valente como un referente ineludible para conseguir una poesía de intensa sobriedad y rotunda precisión, compuesta por poemas concisos, de verso libre, de máxima expresividad con el mínimo artificio verbal.

La trayectoria vital y poética de Valente es de sobra conocida. Asfixiándose en el ambiente cerrado de la sociedad franquista, parte en 1955 para la Universidad de Oxford y, a partir de 1958, se instala en Ginebra como funcionario de la O.N.U. Su actividad creadora se combina además con un intenso trabajo como traductor que repercute directamente en su inspiración, la cual se irá renovando y profundizando constantemente, sin renunciar por ello a sus vínculos con la tradición del Siglo de Oro, como bien nos explica el director de la Cátedra José Ángel Valente

de Poesía y Estética, fundada en la Universidad de Santiago de Compostela, a partir de la donación, por parte del autor, de sus manuscritos:

la riqueza de contenidos, formas, géneros, lenguas y diálogos multiartísticos que presenta su obra, tan variada como coherente, está doblemente fundamentada en la profunda asimilación de la tradición más canónica, de la heterodoxia más singular y de la vanguardia más disolvente, pues de algún modo supone el ensamblaje de la maestría renacentista y barroca española; del arte de la meditación de las ascéticas y de las místicas cristianas, judías y musulmanas, y del espíritu de ruptura del más radical Romanticismo alemán, del Simbolismo francés e inglés y de las vanguardias europeas del siglo XX. De este modo, la producción creativa de Valente es palimpsesto del más alto desideratum de la literatura occidental de todos los tiempos: desde el inicial magisterio de Quevedo y de los metafísicos ingleses del siglo XVII a la posterior metapoética de la modernidad representada por Lautréamont y Rimbaud, por Cernuda y Lezama o por Celan y Jabès, pasando por la constante compañía de Juan de la Cruz, o por los descubrimientos de Hölderlin, de la Cábala judía, de la mística sufí y del haikú oriental (Claudio Rodríguez Fez 2000).

Su segundo poemario, *Poemas a Lázaro* (1960), se constituye en torno a la idea del obligado paso por la muerte para volver a la vida. Una cita del poeta y predicador londinense John Donne (autor que había traducido) nos revela su interés por la poesía metafísica inglesa del siglo XVII. El afán por superar la escisión entre cuerpo y alma o materia y espíritu de los metafísicos ingleses, junto a la inspiración espiritual de Quevedo, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, están en la base de toda la meditación de Valente. Todo lo cual constituye en un reto para un traductor como Jacques Ancet, que deberá bucear en la poesía de San Juan de la Cruz (Ancet 1997) y de Quevedo (Ancet 2010) si quiere llegar a sintetizar la profundidad valentiana, un conocimiento que irremisiblemente dejará huella en la propia creación poética del francés.

Así, la poesía de José Ángel Valente trascendió absolutamente los temas y el lenguaje de la llamada generación de los cincuenta e incluso de toda la literatura española de posguerra,

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

primero a través de la rigurosa elaboración de un discurso ascético, y luego de un modo muy patente en su tercer poemario, *La Memoria y los signos* (1966), con la búsqueda de un discurso cada vez más radical política y socialmente. Veamos, a título de ejemplo, “Tiempo de Guerra” de *Sobre el lugar del canto* (1963):

Estábamos, señores, en provincias
o en la periferia, como dicen,
incomprensibles desnacidos

Señores escleróticos,
ancianas tías lúgubres,
guardias municipales y banderas.
Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
De piadoso susurro

Andábamos con nuestros
papás.

 Pasaban trenes
cargados de soldados a la guerra.
Gritos de excomuniación.

 Escapularios.
Enormes moros, asombrosos moros
llenos de pantalones y de dientes.
Y aquel vertiginoso
Color de los tiouvivos y de vítores

Estábamos remotos
chupando caramelos,
con tantas estampitas y retratos
y tanto ir y venir y tan cólera,
tanta predicación y tantos muertos
y tanta sorda infancia irremediable.

(Valente 2006: 194-195)

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

Nous vivions, messieurs, en province
ou dans la périphérie, comme on dit,
incompréhensiblement désexistés

Vieux messieurs sclérotiques,
vieilles tantes lugubres,
gardes municipaux et drapeaux.
Enfants aux petits ballons rouges,
aux pantalons bleus
et vendredis sacro-saints
aux pieux murmures.

Nous marchions avec nos
papas.
 Passaient des trains
Chargés de soldats pour la guerre.
Cris d’excommunication.
Scapulaires.
Maures énormes, maures inquiétants
pleins de pantalons et de dents.
Et cette vertigineuse
couleur des manèges et des bravos.

Nous vivions très lointains
Suçotant des bonbons
Avec tant d’estampes et de portraits
tant de va-et-vient et tant de colère
tant de prédications et tant de morts,
tant de sourde et irrémédiable enfance.

“Temps de guerre” (Ancet 1998: 10)

Esos juegos de lengua y tipografía aumentan la expresividad, añaden humor y sarcasmo a temas todavía sociales y comprometidos, todavía en la estela de Cernuda, pero que no logran la plena satisfacción de Valente. Se considera encerrado en una temática generacional que tacha de “paralizante” pese a estar motivada por la urgencia del testimonio y de la protesta contra la situación política: “La adhesión a ciertas tendencias temáticas, por oportunas y necesarias que sean, no es ni una justificación del escritor

ni una garantía de la existencia de la obra literaria” (Valente 1971:14).

Tras la publicación de *La Memoria y los signos*(1966), Valente empieza a profundizar la idea de una poesía radicalmente diferente, basada en el poder de invención de la palabra y, como consecuencia, del planteamiento de otra realidad que la presentada por las convenciones literarias, ideológicas, culturales, y morales al uso. Leemos en el ensayo “Lautréamont o la experiencia de la anterioridad” con el que concluye *Las palabras de la tribu* (1971) que la violencia que expresan las *Poesías* de Lautréamont le cautiva, porque “pulverizan” y ridiculizan toda tradición. A partir de ese momento, Valente se entrega a una actividad de “descondicionamiento ideológico”, empleando el pastiche, el “collage” y la parodia de libros de otros autores (como Claudel o el *Mein Kampf*), sermones (Inquisición), discursos políticos fascistas, o bien procesos ya sean comunistas o macarthistas. Descontextualizados, esos discursos quedan ridiculizados por su violencia sin límites (*Presentación y memorial por un monumento*, 1970). Siguiendo la línea de la parodia y la sátira, con la misma fuerza expresiva, Valente se entusiasma por Rimbaud, Kafka, Pound, Artaud y especialmente por Lezama Lima y Edmond Jabès. Su escritura adquiere una forma fragmentaria, del permanente hacerse de la obra inacabada, dimensión que ya nunca abandonará el poeta, puesto que la considera “uno de los elementos de la radical modernidad” (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, 1991).

Tras *El inocente* (1970) y *Treinta y siete fragmentos* (1971), los poemas en prosa de *El fin de la edad de plata* (1973) le granjean problemas con la censura e incluso se le abre un proceso, que le obligará a exiliarse definitivamente. El título alude al periodo que Hesíodo consideraba como una época de violencia y desmesura que invadía el Olimpo, a la vez que recoge el final de una generación de poetas magistrales en lengua castellana.

Enfrentado a la tarea de trasladar al francés este último libro, Ancet reconoce, por el tono amargo, el gusto por lo grotesco y horrible, y el humor ácido y sarcástico, una línea típicamente hispana que se nutre con Quevedo, Goya, Valle Inclán, Buñuel, e

incluso Picasso. Formas que transmiten una visión desesperada del reverso oscuro e insoportable de la realidad del mundo.³

Jacques Ancet, siente una particular atracción por esa búsqueda de la función transgresora del lenguaje, del humor y la provocación, de la agria sátira. Se adentra en el panorama de las vanguardias españolas buscando ejemplos destacados, descubriendo a Ramón Gómez de la Serna, especialmente en el uso de sentencias que aúnan el humor y la metáfora inesperada, sus famosas *Greguerías* (1917). Las que el mismo Ramón llamaba “acertadas metáforas”:

[...] las ideas serán verdaderas una temporada, las glosas serán aburridas, las tesis se quedarán tontas, pero las acertadas metáforas serán florecillas de los siglos, así como de desaparecidas generaciones sólo queda apenas una fábula (Gómez de la Serna 1962: 28).

Tardará años en versionar a Ramón Gómez de la Serna (aunque lo hará en dos ocasiones: con *Livre muet* (1998) y *Lettres aux hirondelles* (2006), ambos en las ediciones André Dimanche) cada vez más convencido de que una expresión tan moderna tiene sin embargo un origen o, como mínimo, una tradición en la poesía española conceptual y barroca de Quevedo. A éste lo estudiará y traducirá resaltando su libertad de composición comparable únicamente a la de Rabelais. Pero un Rabelais crepuscular, testimonio de un mundo que se acaba y no de uno que comienza:

[...] dans son œuvre ne cessent de se croiser émotion et sarcasme, sublime et grotesque, liberté et réaction, à travers une pratique jubilatoire de toutes les ressources de sa langue qu’il mania comme personne. Avec une virtuosité telle qu’aujourd’hui le lecteur cultivé de langue espagnole a toutes les peines du monde à s’orienter dans cette écriture, à la fois précise et parlée, savante et populaire, italianisante et profondément espagnole, émaillée de latin, de grec et d’expression de la pègre ou d’argot de maisons closes. Au point qu’à travers tant d’érudition et de pyrotechnie verbale on a pu comparer Quevedo à Rabelais (J. Ancet 2010: 11).

³ Remitimos al prólogo de su traducción: *La fin de l’âge d’argent* (Ancet 1992).

Su versión de 102 sonetos metafísicos, sonetos de amor y sonetos satíricos y burlescos,⁴ que titula a partir de un verso del propio Quevedo, *Les Furies et les Peines* (2010), constituye a su vez una profunda reflexión sobre el ejercicio de la traducción poética. La primera dificultad es la de saber encontrar palabras de densidad semejante a las del texto español, para transmitir en francés la profundidad de la angustia existencial y la pérdida de toda esperanza. La segunda es el propio estilo de Quevedo, quien conoce todos los registros existentes: populares, cultos, hasta el punto de llevar los términos escatológicos al paroxismo, y saber transmitir una ternura muy personal, por encima de modelos retóricos y modas o convenciones sociales. Ancet declara en la presentación de los sonetos que el reto quizá más difícil fue la adaptación del endecasílabo castellano al decasílabo francés, así como determinadas rimas, concretamente la jota+vocal, que traduce proponiendo un sistema de correspondencias propio del sistema fonético francés (Ancet 2010: 37-38).

Entrada la década de los 70, Valente recibe el encargo de una edición de Miguel de Molinos, considerado por su *Guía espiritual* como uno de los grandes y heterodoxos místicos españoles del siglo XVII. Es tarea que reavivará su experiencia espiritual hacia lo que dará en llamar una búsqueda de “esencialidad” que determinará sus siguientes obras, al tiempo que la realidad del exilio deviene evocación como lugar inevitable de la extranjería que reside en toda condición humana: “extranjero, engendrado por tu tierra / extranjero, como todos nosotros”. Recordemos que precisamente también tradujo *El extranjero*, de Albert Camus.

La búsqueda de una “razón poética” no es ajena a la amistad y magisterio de María Zambrano, también exiliada en Ginebra. A su vez, Jacques Ancet indaga en ese concepto de “razón poética” que explica María Zambrano en el ensayo *Filosofía y Poesía* (1939) y que Ancet vierte al francés, insistiendo en que no se trata de una manera de decir poéticamente lo ya expresado por la filosofía, sino que la “razón poética” de Zambrano responde al origen del

⁴La selección de los poemas es del propio Ancet, a partir de la edición que José Manuel Blecua hizo de la *Poesía original completa* (Blecua 1989).

poieio griego en su doble acepción, a la vez como intuición reveladora y fuente de conocimiento, y como el medio de crear a través de la palabra. Se intentaría así superar los excesos de racionalidad del hombre moderno. Zambrano lo ejemplifica mediante la inversión del mito platónico de la caverna. Para ella, la liberación de un mundo de ficción no viene por la salida de la gruta como sucede en Platón, sino que la propia caverna es la ficción, ya que el ser humano vive a la intemperie y en ocasiones precisa resguardarse en las imprescindibles ficciones.

La razón poética de Valente recibirá el nombre de “poética del origen”, tal y como lo expuso en *La piedra y el centro* (1983): “Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original” (Valente 2008: 302). Su búsqueda de dicha palabra matricial, a la vez procedente y portadora de ese “limo original de lo viviente”, se revela en el poema liminar “Territorio”, de *Interior con figuras* (1976):

Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.

“Territorio” (Valente 2006: 339)

Nous entrons maintenant dans la pénétration
Dans l’envers incisif
De tout ce qui infiniment se divise

Nous entrons dans l’ombre brisée,
la copule de la nuit
avec le dieu qui éclate dans ses entrailles,
la division indolore de la cellule,
le revers de la pupille,
le terme extrême de la matière
ou son seul commencement.

Nul ne pourrait aujourd’hui m’arracher
au territoire impur de ce chant
et nul n’a en ce lieu
pouvoir sur mon rêve.
Ni dieu ni homme.

De la nuit seule procède la nuit
comme de la durée l’interminable,
comme du mot le labyrinthe
qui trouve en lui son entrée, sa sortie
et comme de l’informe vient au jour
le limon originel de la vie.

“Territorio” (Ancet 1998: 16)

La palabra poética, depurada de todo lo accidental, reducida a su esencia, como diría Mallarmé, alcanza ese “punto cero”⁵ o “límite extremo en que se hace imposible el decir”. Aparentemente anulada en ese “no-lugar” que es al mismo tiempo matriz generadora de

⁵ *Punto cero* es el título que Valente eligió para el primer volumen de sus poesías completas, que abarca el período 1953-1979.

vida. En palabras de Jacques Ancet, para resumir la intencionalidad poética de Valente:

[La poésie de Valente] ne va plus être seulement une poésie qui témoigne, dénonce, médite ou chante, mais elle semble, comme certains astres lointains, implorer, s’abîmer dans sa propre prolifération. De mode de connaissance, l’écriture poétique se transforme en mode d’inconnaissance, d’ouverture à ce qui n’a images ni mots, à l’inconnu qui nous forme. Dans ce mouvement de retour à l’indétermination des origines contre les formes sociales figées et, par-delà, contre la création tout entière, œuvre du Dieu-Père [...] En ce lieu sans lieu de l’infinie vacance, dans le fond de la nuit sans fond, pourra renaître alors la véritable parole: celle qui ne sera plus signification mais manifestation : présence même de la matière.⁶ (Ancet 1998: 16-17).

Llegados a este punto vamos a detenernos en lo que Jacques Ancet considera la mejor manifestación de la razón poética de Valente, y que en un juego de palabras denomina una radical “entrada en materia”. Esta corresponde a tres obras de Valente, *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982) que remite a Celan, al que Valente también tradujo, y *Fulgor* (1983). Ancet traduce la primera, *Trois leçons de ténèbres*, en 1985; la tercera, *L’éclat*, en 1987; y la segunda, *Mandorle*, en 1992. Aparecen publicadas en la editorial Unes por separado. Posteriormente, en 1998, Ancet revisa la traducción y al considerarlas como un conjunto de extraordinaria coherencia, son reeditadas en un mismo volumen por Poésie/Gallimard, precedidas de un prólogo minucioso en el que Ancet presenta para el público francés al autor y su obra en general, para acabar centrándose en las tres obras ya mencionadas, que encierran, según Ancet, la fusión de la experiencia poética, mística y del amor (sacralización de la mujer) y el erotismo. Son además tres manifestaciones de un viaje íntimo e interior, que se remonta a los orígenes del lenguaje: “[...] le langage retourne au corps, à la matière, aux racines de toute véritable parole” (Ancet 1998: 18). Corresponden, por otra parte, a

⁶ *Material memoria* corresponde al segundo volumen de sus poesías completas, que abarca los años 1979-1989.

una etapa desgarradora en la vida de Valente, por el fallecimiento de su hijo, y, simultáneamente, de apasionamiento amoroso revivido gracias a su segunda esposa.

Centrándonos en los catorce fragmentos que constituyen las *Tres lecciones de tinieblas* (*Trois leçons de ténèbres*), Valente reúne sincréticamente misticismo cristiano, sufismo y Cábala judía en torno a la música. Concretamente, las llamadas “lecciones de tinieblas” de compositores tales como Couperin, Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, y Delalande. Dichas composiciones se cantaban durante los oficios de Semana Santa mientras se iban apagando uno a uno todos los cirios de la iglesia como símbolo del abandono al que los discípulos sometían a Jesucristo. Los cantos se alternaban con lecturas del libro de las *Lamentaciones* (Jeremías llora la destrucción del templo de Jerusalén y la conquista de Babilonia). Los primeros cantos comenzaban sus estrofas con las letras del alfabeto hebreo formando un acróstico, letras que son nombres, números y símbolos a la vez, condensando toda la energía cósmica con la que Dios creó el mundo. La obra parte de la nada que representa la primera letra, el Alef, es decir, la ausencia: “El punto donde comienza la respiración”. Valente se remonta a ese uso ancestral de la palabra, retoma el alfabeto que (según la tradición) con su dinámica proliferante dio origen a todas las demás lenguas, y a los seres y las cosas que nombra. Es esta la lección fundamental que extrae Ancet de Valente: una poesía nueva no supone una ruptura con las tradiciones poéticas del pasado, sino que puede constituirse a partir de una búsqueda de las raíces:

(HET)

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma: invertida raíz: la llama (Valente 1980: 21).

Laisse venir à toi ce qui n'a pas de nom: ce qui est racine et n'a pas de nom: ce qui est racine et n'a pas atteint l'air: le flux de l'obscur qui monte en houles: le vagissement brutal de ce qui

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

gît et s’acharne vers le haut: où à son tour il sera dissous dans l’ultime forme des formes racine inverse: la flamme (Ancet 1998 : 93).

La relación traductora de Ancet con Valente continuó, como mencionamos anteriormente, hasta versionar la casi totalidad de su obra poética. Incluso, como especialista reconocido del mundo hispánico (aunque no presuma de ello), tuvo la oportunidad de preparar la edición en Cátedra (Ancet 1979) de una selección antológica de Valente que acompañó de una presentación muy didáctica.

Sin embargo, el objetivo último de nuestro trabajo es comentar la implicación de la “razón poética” surgida a través de Valente y María Zambrano en la creación poética del propio Ancet, establecer ese diálogo —del que habla Paz y el mismo Ancet— entre generaciones de escritores, artistas o pensadores de nacionalidades distintas.

Jacques Ancet también se inscribe en la línea que caracteriza la modernidad poética, la esencialidad y la búsqueda del sentido primero y primario de la palabra. Los surrealistas llevaron ya a la práctica este acto de rebeldía. Inmersos los poetas en el mundo, como todos los demás, la lengua les impone una cultura y una ideología. André Bretón exclamaba: “Nos llaman poetas porque atacamos la peor de las convenciones: el lenguaje”. Y Ponge añadía “hablemos en contra de las palabras”. Ancet retoma estos propósitos. Puesto que el lenguaje “nos habita y parasita”, hablemos en su contra para escapar a su alienación: “un día se descubre que sólo el lenguaje permite escapar del lenguaje”:

[Si nous sortons] de ce cadre rassurant où les mots disent ce qu’ils veulent dire. Alors, on ne sait plus où l’on est. On est là et on n’y est plus. Les choses n’ont pas apparemment changé et, en même temps, elles sont prises dans une étrange lumière. Cette lumière étrange, c’est pour moi, le signe du réel. Et si j’utilise depuis longtemps ce couple de termes qui a la même origine (“res” la chose) est pour faire sentir qu’entre réel et réalité il n’y a pas de différence “ontologique”, comme disent les philosophes ; qu’il n’y a pas la réalité où nous vivons et une autre réalité (le réel) mais que c’est le même monde éprouvé différemment. Tout cela dans ce travail minuscule apparemment futile qui consiste,

dans le langage, à faire bouger le langage, y mettre du jeu (Alain Freixe 2012).

La poesía de Jacques Ancet desnaturaliza la lengua, la vacía de su significado habitual, la priva de su valor referencial y previsible para, en cambio, centrarla en señalar lo que él denomina lo “imperceptible” y que define como otra “percepción” cercana a la de la mística cristiana o incluso el budismo:

Ça vient, c'est déjà reparti. Tu crois que c'est le temps, mais non. Autre chose. Comme une effervescence minuscule: tu fais un lit, tu marches dans une rue quelconque et c'est là. Comme une clarté au milieu du jour, mais sans lumière. Sans rien d'autre pour le dire que quelques mots, soudain, très simples —table, cri ou silence ou nuit...— et qui insistent. Alors, tu les prends: ils forment de petits organismes brefs, pareils à des coquillages que tu porterais à l'oreille pour écouter. (Tu crois que c'est le bruit de la mer, mais non). Ou des cristaux brûlant du même éclat multiplié, mais d'où venu? Tu regardes autour de toi: montée d'escalier, mur, visage, cuvette, matin sur la vitre. C'est comme une vague unique, silencieuse, invisible. Toutes les choses la reflètent et, en même temps, elles y brillent, s'y effacent. Ça vient, oui, mais c'est immobile. Ce n'est rien de ce que tu peux dire. Mais tu parles, malgré tout. Pour écouter entre les mots, comme dans le coquillage. Ce vide bruissant. Tu dis chut!, écoute. Mais ce n'est rien. Tu dis: c'est l'imperceptible (Ancet 1998 : 12).

La enumeración de objetos cotidianos o inesperados, pero siempre fuera de contexto, aumenta la extrañeza de las sensaciones percibidas, de esa presencia imperceptible de la materia que engendra vida. Lapoesía de Ancet reposa sobre una paradoja: lleva a cabo la experiencia del conocimiento de lo que no puede conocerse y es por ello indecible, mientras nombra esos objetos que han dejado de tener significado. Los títulos son suficientemente evocadores del espacio que se oculta (*Portrait d'une ombre*), del tiempo que huye (*Chronique d'un égarement*), nombran lo imperceptible (*Les travaux de l'infime*), la ausencia (*La chambre vide*), o bien, como resume en *Un morceau de lumière*: “El mundo habla, pero carece de lengua”. El poeta le presta la suya.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

- ANCET, Jacques.(1975). *L'autre pays*. París: Plein Chant.
- . (1985). *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra.
- . (1992). *La fin de l'âge d'argent*. París: Corti.
- . (1998). *Valente. Trois Leçons de ténèbres. Mandorle. Éclat*. París: Poésie/Gallimard.
- . (1997). *Jean de la Croix. Nuit obscure. Cantique spirituel et autres poèmes*. París: Poésie/Gallimard
- . (1998). *Ramón Gómez de la Serna. Livre muet*. París: André Dimanche.
- . (1998). *L'imperceptible*. París: Pierres Vives.
- . (2006). *Ramón Gómez de la Serna. Lettres aux hirondelles*. París: André Dimanche.
- . (2010). *Quevedo. Les Furies et les Peines*. París: Poésie/Gallimard.
- BLECUA, José Manuel. (1989). *Quevedo Poesía original completa*, Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1962). *Greguerías*. Madrid: Austral.
- PAZ, Octavio. (1971). *Traducción y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel. (1963). *Sobre el lugar del canto (1953-1963)*. Barcelona: Literaturas.
- . (1983). *Tres lecciones de tinieblas*. Barcelona: La Gaya Ciencia
- . (1972). *Punto cero (1953-1971)*. Barcelona: Barral.
- . (1990). *Material Memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza.
- . (2006). *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . (2008). *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna e introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 1-21. ISSN: 1886-5542

Capítulos de libro:

ESTEBAN, Claude. (1994). “Le travail du poème”. En : MABIN, Yves (ed.). *Poésie contemporaine en France*. París: Ministère des Affaires Étrangères, pp. 12-13.

Artículos de revista:

DESTREMAU, Lionel. (1995). “Entretiens traducteurs: Jacques Ancet”. *Prétextes* 4:7.

FREIXE, Alain (2012). “Entretien avec Jacques Ancet”. *Le Basilic* 41: 4-5.

Recursos on-line:

Cátedra de José Àngel Valente de poesía y estética, dirigida por Claudio Rodríguez Fez
<http://www.usc.es/es/catedras/valente/introduccionajav.html>
[15-12-2014]