

LECTURA PALIMPSESTUOSA DE JOSEP PALAU I FABRE, LOGÓFAGO

PALIMPSESTUOUS READING OF JOSEP PALAU I FABRE, LOGOPHAGUS

Enric SULLÀ

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Entre las figuras de la logofagia que propone Túa Blesa en su notable *Logografías* (1998) está el texto-ápside. El artículo considera que «L'aventura», de Josep Palau i Fabre, secuencia de cinco poemas de ocho versos cada uno es un texto-ápside, aunque va más allá de la figura porque, a diferencia de esta, tiene un texto original, «Sensation», de Arthur Rimbaud. Si bien la primera secuencia del poema de Palau es una traducción bastante fiel del poema francés, las cuatro siguientes se alejan cada vez más de Rimbaud hasta convertirse en un poema original de Palau. El artículo ofrece una lectura minuciosa de «L'aventura», de Palau, en sus versiones catalana y castellana —realizada por el mismo poeta en un proceso de recreación—, teniendo siempre presente —palimpsestuosamente— el poema de Rimbaud.

Palabras clave: Túa Blesa, logofagia, texto-ápside, lectura minuciosa, Arhur Rimbaud, «Sensation», Josep Palau i Fabre, «L'aventura», traducción, versión, recreación, autotraducción, Gérard Genette, lectura palimpsestosa.

Abstract: Amongst the figures of logophagy that Túa Blesa puts forward in his remarkable *Logografías* (1998), there is the text-apsis. The article states that «L'aventura», by Josep Palau i Fabre, a sequence of five poems of eight lines each, is a text-apsis, although differing from the figure, because has an original to refer to «Sensation», by Arthur Rimbaud. If the first sequence of Palau's poem is a fairly faithful translation of the French original, the following four become more and more an original poem by Palau. The article offers a close reading of Palau's Catalan and Spanish version of his poem —translated and recreated by the poet himself— always related to Rimbaud's poem —palimpsestuously—.

Keywords: Túa Blesa, logofagy, text-apsis, close reading, Arhur Rimbaud, «Sensation», Josep Palau i Fabre, «L'aventura», translation, version, recreation, selftranslation, Gérard Genette, palimpsestuous reading.

El descrédito que sufren en la actualidad profesores y críticos es creciente y, encima, no parece tener remedio. Ahora bien, si se intentan reducir a un mínimo las funciones de una y otra profesión resultaría que ambas persiguen enseñar a leer, que no es poco tal como están las cosas. Para eso no hace falta aquella autoridad perdida, basta dedicar atención al texto, tener intuición y haber leído; lo que sí es necesario, al explicar la lectura en el aula o ponerla por escrito, es tener la capacidad de conmover, de convencer. Retórica, al fin y al cabo. Claro que hay quien suele esperar que el profesor en su clase y el crítico en su artículo proporcionen técnicas de resultado asegurado, llaves que abran puertas cerradas herméticamente. La decepción está asegurada porque lo único que se debe esperar son modelos que imitar. Dicho de otro modo, si de aprender a leer se trata, uno aprende leyendo *con* el profesor o el crítico que sea, leyendo *como* ellos.

Túa Blesa es profesor y crítico, y si goza de algún crédito es porque, en ambas funciones, ha demostrado ser un gran lector, un lector que sabe explicar sus lecturas, capaz de conducir a sus lectores a una comprensión más honda, reveladora de dimensiones inesperadas de los textos. Es más, siendo un lector atento, minucioso, también produce teoría respecto a su lectura. Cuando digo que produce teoría quiero decir que tiene el talento de sistematizar con eficacia los principios que guían su operación, proporcionando instrumentos para leer mejor. Eso, entre otras cosas, es lo que Túa Blesa exhibe en *Logofagias. Los trazos del silencio*, que es, además, «resultado de una imposición de la lectura», de lecturas sobre todo de poesía española de las últimas décadas en las que ha descubierto una «serie de prácticas» que, aunque podían tener precedentes más o menos lejanos, reclamaban, por su reiteración, una «cierta idea unitaria, un planteamiento global que pudiese dar cuenta de [...] tal variedad» (1998: 14). La idea capaz de reunir tales prácticas de escritura es, ni más ni menos, que el gesto de la logofagia, por el que la «escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie [...] o, finalmente, se hace críptica» (1998:15). En los textos de que trata *Logofagias* se habla de la «renuncia, pero no de la renuncia definitiva, sino de una cierta escritura, una en la que la renuncia ha sido incorporada mediante alguna de las figuras de la logofagia» (1998: 15); ahora bien, a diferencia de Arthur Rimbaud, que deja de escribir y se va a África a trabajar de comerciante, el escritor que practica la logofagia sigue escribiendo, consciente de haber experimentado el límite e incorporando el silencio al texto (1998: 15). De los nombres mencionados por Túa Blesa como exploradores de ese camino, a menudo sin vuelta atrás, me quedo con Arthur Rimbaud por la importancia que tiene en lo que seguirá.

Una de las figuras de la logofagia que Túa Blesa detecta en su libro es el *ápside*, el texto-ápside, que consiste en que

[...] la unidad textual se disemina en dos o más textos del mismo rango, dándose entre ellos variabilidad discursiva. En virtud de esta variabilidad los textos de un texto-ápside pueden divergir en tan sólo un

elemento léxico, en la ordenación de las secuencias, o bien en todos y cada uno de sus componentes. Cada uno de los textos resultantes es variante de los restantes. (1998: 219)

A los bien escogidos ejemplos que Túa Blesa colecciona y analiza en el capítulo correspondiente, quiero yo sumar ahora un poema de Josep Palau i Fabre que sospecho que añade complicación al modelo. Este poema lleva como título «L'aventura» y consiste, como quiere la figura logofágica, en una secuencia de cinco poemas, cada uno de ellos presentando una variación del anterior.¹ La complicación procede de que, fuera de la secuencia, Palau transcribe un poema primerizo de Rimbaud, «Sensation», como si se tratara de un epígrafe. Las secuencias que vienen a continuación, numeradas con cifras romanas, se cobijan todas bajo el título de «Sensació», el mismo título del poema de Rimbaud. También es una traducción del poema de Rimbaud la primera secuencia, salvo el traslado de posición de un adjetivo y la sustitución de un personaje por una referencia al estado anímico del yo lírico; a partir de aquí, de la segunda a la quinta, cada una de las secuencias recoge elementos de la traducción del original de Rimbaud pero se aleja progresivamente de él hasta que la última secuencia, en la que subsisten trazas del primer texto, ya es un poema *de* Palau i Fabre, es decir, éste se ha apropiado por completo del texto de Rimbaud y, partiendo de él, ha escrito *su* poema.

Estoy convencido de que este texto cumple con los requisitos atribuidos al texto-ápside salvo en un detalle, o dos, que, como he dicho, amplían los límites de la figura, al fin y al cabo, un «texto con dos o más versiones» (Blesa, 1998: 92). Puesto que el texto de Palau se abre con el mencionado «Sensation» de Rimbaud, este se convierte en un architexto, en un texto originario —u original—, incluso autoritario, al que se refieren las distintas versiones que constituyen el texto de aquel (Blesa, 1998: 95). El poema de Rimbaud se convierte en un centro objeto de «descentramiento» a medida que las versiones se alejan de la relativa fidelidad de la traducción inicial e instituyen su propia dinámica, en la que interviene, ni que decir tiene, la referencia a otros textos del mismo Palau (Blesa, 1998: 102).

Si la operación ya era compleja, suma más complejidad al texto-ápside de Palau que él mismo tradujera su poema al castellano, multiplicando aun más las variantes.² Así justifica el poeta su decisión:

Traducirme a mí mismo no era lo mismo que traducir a otro poeta, por más compenetrado que con él me creyera. [...] No me resignaba a perder ni un ápice del valor que pudiera tener el poema original, pero, por otra parte, podía acudir al personaje que escribió el poema —o al que a mí me parecía que lo había escrito— y, desde él, adentrándome en él, permitirme una interpretación —una libertad de movimientos—, que nunca me hubiera atrevido a tener con otro poeta. [...] La recreación era, en este caso, la verdadera traducción, y no se me daba la una sin la otra. (Palau, 2005b: 174)

Presentando el volumen de su poesía completa traducida al castellano (2002), Palau declara que en su versión coinciden tres modalidades: la traducción propiamente dicha, la versión y la recreación (2005a: 177). Respecto al poema que me ocupa, «L'aventura», la crítica ha hablado, por supuesto, de traducción, pero también de recreación e incluso de transcreación (Balaguer, 1995; Bou, 2019; Perera,

¹ El poema pertenece a la sección «Fragments del laberint» y dentro de ella a «Pots i potingues», de *Poemes de l'Alquimista*, que cito por la *Obra literària completa*, I (Palau, 2005a), que recoge la versión definitiva.

² En mi texto citaré siempre el original catalán copiando a su lado la versión castellana del mismo Palau i Fabre, que cito a través de Ramis, (2011). Téngase en cuenta que la situación sanitaria me ha impedido la consulta de bibliografía relevante.

2016); hay quien afirma incluso que este poema constituye un compendio de todas las posibilidades de la traducción poética: desde la fidelidad hasta la recreación, o, casi mejor, la apropiación (Desclot, 2008; Udina y Clapés, 2006). Pero, repito, el texto-ápside se hace aun más complejo cuando al texto catalán —otro original, otro architexto— se le añade la versión castellana del mismo autor: una autotraducción que es, a menudo, una recreación, otro poema (Ramis, 2011).

Si es notorio el interés de Palau por la obra y la figura de Rimbaud, de quien ha traducido con gran acierto sus obras mayores, *Une saison en enfer* y las *Illuminations* (1966), sorprende la atracción por una de sus primeras poesías, escrita en abril de 1870, cuando aun no había cumplido los dieciséis años.³

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds,
Je laisserai le vent baigner ma tête nue!

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien.
Mais l'amour infini me montera dans l'âme;
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature —hereux comme avec une femme.

La justificación del interés por «Sensation» no se halla en la interesantísima nota que acompaña a «L'aventura» en *Poemes de l'Alquimista* —de la que me ocuparé después—, sino en su prólogo a la traducción de las prosas poéticas de Rimbaud. Allí escribe Palau que una característica profunda del poeta francés es, traduzco, su «comunidad con la naturaleza», ya que «su verdadero amor fue la naturaleza, en el sentido más físico posible»; más aun, sostiene Palau, «de la misma manera que el sol fecunda la Tierra y la hace germinar, Rimbaud se siente un diminuto depositario de esa fuerza, y eso le permite sentir la naturaleza como una compañera, como una mujer». Termina su comentario refiriéndose precisamente a los versos «casi iniciales, e involuntarios, y maravillosos» de «Sensació», en los que «lo dijo sin querer».⁴ Entiendo que lo que dijo Rimbaud, lo que anunció, fue su destino.

Palau le concede mucha importancia a «Sensation», pero se trata, repito, de una obra muy primeriza; el título ya indica que ofrece una descripción, mediante un lenguaje directo, con mínima elaboración formal, de la sensación de contacto físico, íntimo, con la naturaleza de un yo desprovisto de entidad personal, un recipiente de la experiencia (Marty, 2002). Formalmente, consta de dos cuartetos con rima encadenada o alternada, que combinan rimas femeninas y masculinas, en versos alejandrinos con cesura; en suma, una forma clásica que Rimbaud maneja con eficacia y que Palau

³ Doy el texto según la edición de Palau (2005a: 120), a cuyo respecto M. Audí (2018: 282 n. 7) señala problemas de puntuación. En la colación que he efectuado con la edición que he tenido a mi alcance, cuidada pero de divulgación (Rimbaud, 1972), he observado: el v. 3 debería terminar con una coma y no con un punto; el v. 4 con otro punto y no con un signo de exclamación; el v. 5 con dos puntos y no un punto; el v. 6 con una coma y no con dos puntos; finalmente, en el v. 8 tendría que haber una coma antes del guion. Seguramente que algunas de estas divergencias se podrían explicar en función de la edición que Palau utilizó para su traducción, no indicada en su texto. En cualquier caso, me parece que la puntuación tiene un efecto escaso en la comprensión del poema.

⁴ Es curioso que, al citar los versos finales de «Sensation», emplea su propia traducción, que alterando el original francés e incluso su propio texto, ya que cambia la puntuación: «I aniré lluny, ben lluny, de mi mateix després,/ feliç, per la Natura, com amb una companya» (1966 [2005a]: 150 y 151).

respetada en su traducción. En el plano retórico cabe destacar la metáfora cromática de adjetivo, las tardes «azules», o la verbal, el viento que «baña» la cabeza del poeta, así como la elección de «picoté», más bien coloquial. Lo más significativo, sin embargo, son los siete verbos en futuro que estructuran el movimiento del poema: «j'irai» (v. 1), «j'en sentirai» (v. 3), «je laisserai» (v. 4), «je ne parlerai» y «je ne penserai» (v. 5), «me montera» (v. 6) «j'irai» (v. 7). Lo que se cuenta es que el yo lírico irá —se paseará— por el campo, sentirá el frescor de la hierba, dejará que el viento se enrede en su pelo, no hablará ni sentirá, aunque un amor infinito subirá —es decir, crecerá— en su alma, se irá, en fin, muy lejos, por la naturaleza, es decir, se fundirá con ella, o, quizá, irá de su mano, se dejará llevar como lo haría un bohemio, un viajero errante, y concluye que se sentirá feliz, tanto como si estuviera con una mujer. Ahora bien, esta experiencia no es actual, inmediata, sino que se realizará en el futuro; se trataría, pues, de un ansia, de un anhelo, que el poeta conseguiría dejando de hablar e incluso de pensar, momento en que sentirá crecer —observador de sí mismo— en su alma el «amor infinito» —repárese en el artículo determinado—. Vacío de cualquier rasgo de individualidad, el yo lírico podrá confundirse con la naturaleza, una naturaleza que, al escribirse con mayúscula, adquiere una dimensión general, o genérica, como la misma mujer, que solo es «una mujer». Esa operación le permite a Palau considerar tanto a la naturaleza como a la mujer —por antonomasia— como compañeras del poeta.

El texto o poema que abre la secuencia de variaciones de Palau es, como ya he dicho, una traducción del poema de Rimbaud. Transcribo a continuación las versiones catalana y castellana:

Pels vespres blaus d'estiu aniré pels conreus,
picotejat pels blats, sollant l'herba menuda.
Somniós, sentiré la frescor sota els peus,
deixaré el lliure vent banyar ma testa nua.

No pensaré en res, no parlaré per res,
mes l'amor infinit m'inundarà l'entranya.
I aniré lluny, ben lluny, de mi mateix després,
feliç, per la Natura —com amb una companya.

En las tardes azules iré por los sembrados,
picado por los trigos, hollando hierba parca.
Soñador, sentiré su frescor en mis plantas,
dejaré al libre viento bañar mi cabellera.

No pensaré en nada y andaré enmudecido,
pero un amor sin fin inundará mi alma.
E iré lejos, muy lejos, de mí mismo perdido,
feliz, por la Natura —mi compañera extraña.

Queda claro que Palau mantiene la estructura formal del original en ambas versiones, aunque la catalana es más cercana a la francesa en cuanto a la versificación, pues emplea alejandrinos con un hemistiquio marcado, y a la alternancia de rimas masculinas y femeninas —casi siempre consonánticas—. En la versión castellana Palau se ve obligado a prescindir con frecuencia de la rima, pero se esfuerza por conservar la estructura del alejandrino pasando, claro está, de seis a siete sílabas por hemistiquio. El texto de la traducción se mantiene bastante fiel al original, con adaptaciones forzadas tanto por el afán de conservar la rima como por el ritmo y la versificación. Daré algunos ejemplos: en el v. 1 «sentiers» —camino— se convierte en «conreus» —«sembrados»—; en el v. 2, el infinitivo «fouler» se convierte en el gerundio «sollant», que se desvía del sentido del original, pues significa ensuciar y no hollar, como se da en castellano; si en el original de Rimbaud hay dos puntos al final del v. 2, Palau los sustituye por un punto y seguido; el metro le impone añadir el adjetivo «lliure» —«libre»— al viento del v. 4, que no existe en el original, y prescinde del signo de exclamación; por una

razón parecida altera el orden del v. 5 —de excelente factura en el original, todo sea dicho— y escoge repetir la partícula «res» con un buen resultado; en el v. 6 «me montera dans l'âme» se convierte en «m'inundarà l'entranya», menos fiel que la versión española, «me inundará el alma», cambiando en ambas versiones la subida o crecimiento del amor por una inundación. La alteración más significativa ocurre en el v. 7, donde el yo lírico se equipara con un bohemio —un tópico en el original—, que se transforma en «de mi mateix després» —«de mí mismo perdido»—, buscando quizá subrayar la despersonalización, operación que a mi entender tiene el efecto contrario, pues da al yo un peso del que carece en el original. Finalmente, en el v. 8, el adjetivo «hereux», feliz, se aplica a la relación con la naturaleza y no al trato con la mujer; en ambas versiones, por necesidades de la métrica, esta se convierte en una «companya —«compañera»—, calificada, sin embargo, de «extraña» en la versión castellana, algo que sí suscita extrañeza (Audí, 2018: 286-287 y 291-292; Balaguer, 1996: 16-17; Bou, 2019: 14-15; Desclot, 2008: 83-84; Perera, 2016: 18-20; Ramis, 2001: 142-143 y 149-150; Ruiz 2004: 610; Udina y Clapés, 2006: 113-114; Zimmermann, 2019: 58).

Uno de los rasgos más originales de Palau es que agrega a sus *Poemes de l'Alquimista* dos series de textos de considerable interés: unas *Notes* referidas al libro y a su obra poética en general y unas *Notes als poemes*, es decir, anotaciones que comentan o explican poemas concretos (2005a: 145-154 y 155-163 respectivamente). Una de esas notas se refiere precisamente a «L'aventura»; Palau afirma que una «aventura lírica auténtica es una aventura vital», para luego precisar que este poema traza, a grandes rasgos, la línea de su destino, un destino que solo podrá coincidir con él mismo al final de su vida. Precisamente en el destino radica la conexión con Rimbaud, quien, para Palau, es el «profeta máximo» en la «predicción del propio destino» (2005a: 162). Cual es ese destino lo explica Palau en el prólogo ya citado a sus traducciones de Rimbaud: el silencio (1966 [2005a]: 146). Desde luego, es posible trazar un cierto paralelismo literario, que no vital, entre Palau y Rimbaud; si este escribió toda su obra entre los quince y los veinte años y luego renegó de ella, Palau produjo su obra poética entre 1936 y 1950, la recogió toda en *Poemes de l'Alquimista* —obvio homenaje a Rimbaud— y no volvió jamás a la poesía, aunque escribió abundante teatro, narrativa y crítica, además de traducir a Rimbaud y Artaud.⁵ La explicación del título común al poema de Rimbaud y a las variaciones de Palau: «L'aventura» se referiría, pues, a la aventura vital y a la poética.

Palau señala que hay otros dos problemas que se plantean en este poema: la imitación y la identidad, aunque admita que en realidad se reducen a uno solo (2005a: 162). En las notas previas a los poemas los ha formulado en otros términos: la desintegración del yo y el mimetismo. Si el primer problema no es original, quizá lo sea que Palau se pregunte qué ocurre con el yo si el «yo ya no es él» y conteste que la respuesta la proporcionan Rimbaud —que una famosa carta proclamó que «JE est un autre»— y Picasso, los genios que han mejor han encarnado la crisis del yo (2005: 146 y 147). En

⁵ La primera edición de *Poemes de l'Alquimista* se publicó clandestinamente en París en 1952 y tuvo una difusión escasísima. Esta edición se recupera en la segunda, de 1972 (Barcelona: Proa), pero la intervención de la censura la dejó mutilada e incompleta; la edición de 1979 (en la misma editorial) restaura el texto de 1952, lo actualiza y aumenta el número de poemas, como seguirá ocurriendo en ediciones posteriores; naturalmente, el texto definitivo, revisado por el autor, es el de la *Obra literaria completa I* (2005a).

cuanto al mimetismo, es decir, a la imitación, Palau concluye que es imposible en la práctica puesto que hay siempre a su espalda, aunque no sea consciente de ello, un «lector invisible» que lee por él, que le dice cómo ha de leer. Le ocurre cuando escribe a la manera de B. Rosselló-Pòrcel, cuando interviene mediante sutiles cambios de palabras en sendos poemas de Rosselló-Pòrcel y C. Riba, o, en fin, cuando intenta traducir un poema que siente como suyo, ya se trate de «L'étranger», de C. Baudelaire, que reescribe por completo, o de «Sensation», de Rimbaud, del que se apropia en sucesivas variaciones. En todos estos casos, concluye Palau, el problema de la identidad se resuelve a su favor: «Jo sóc, i sóc algú» —«Yo soy, y soy alguien»— (2005a:163), es decir, aun imitando, no deja de ser él mismo o, aun mejor, cuando imita se descubre a sí mismo. O, por qué no, llega a ser él mismo.

Ya he dicho que las cuatro variaciones restantes se alejan cada vez más del texto de Rimbaud para acercarse más a Palau.⁶ La variación II dice así:

Pels vespres blaus i verds aniré pels conreus,
 esgarrinxant pels blats i petjant l'herba fresca.
 Sentiré palpitar la terra sota els peus
 com si una dona nua s'ofèris a ma destra.

Con el aire azul-verde iré por los sembrados,
 arañado por trigos, pisando hierba fresca.
 Sentiré palpitar la tierra a mis pisadas
 como si una mujer se ofreciera a mi diestra.

Sens parlar, ni pensar, ni enyorar-me de res,
 l'ample vent m'ompliria els narius i l'entranya.
 I aniré lluny, molt lluny: allí on és defès
 –tot sol, amb mi mateix– com amb una companya.

Sin hablar, sin pensar, ni añorarme siquiera,
 el viento llenará mi nariz y mi entraña.
 E iré muy y muy lejos, donde está la Quimera,
 solo, conmigo mismo –mi amable compañera.

En el primer hemistiquio del v. 1, desaparece la mención al verano y aparece, en cambio, la metáfora cromática más abstracta «els vespres blaus i verds» —en castellano un poco afortunado «aire azul-verde»—; en el v. 2 se sustituye un verbo por otro: en lugar de «picotejat» el más agresivo «esgarrinxat», bien traducido por «arañado»; el segundo hemistiquio de este verso se acerca más a Rimbaud que a la versión de Palau, pues «fouler l'herbe menue» pasa a «petjant l'herba fresca» —«pisando hierba fresca»—, cambiando el adjetivo «menue» del original por «fresca» —en la variación anterior «menuda»—, que procede de I, 3.⁷ Más significativa es la aparición de un personaje nuevo en el v. 4, una «dona nua» —una «mujer» nada más en la versión castellana— que se ofrece a la diestra del poeta; esa mujer forma parte de la comparación que se abre en el v. 3, donde se dice el poeta siente que la tierra palpita bajo sus pies, como palpitaría la mujer al entregarse al poeta; que esa mujer esté desnuda sirve, creo, para resaltar un rasgo común entra la tierra y la mujer: la naturaleza. Palau desarrolla la comparación de I, 8, para dejar espacio a la transformación que opera en los vv. 7 y 8 de esta misma variación. Es de notar la reescritura del v. 5, en el que, además, de no hablar ni pensar, el poeta ahora se propone renunciar a añorarse, es decir, a sus recuerdos, anulándose aun más como individuo. Otro cambio notable es que la desaparición del «amor infinit» de I, 6, cuyo lugar ocupa el viento, que aparecía a su vez en I, 4; viento que desempeña una función parecida llenando su nariz y

⁶ Lo que no implica, por cierto, una ganancia en la calidad poética, que va menguando (Audí, 2018: 219).

⁷ A partir de ahora, para facilitar las referencias, citaré la variación con la cifra romana correspondiente seguida del número de verso.

entrañas, convirtiendo aquel amor tan indefinido en una sensación plenamente corpórea. El camino que proyecta emprender el poeta lo ha de llevar muy lejos, «allí on és defès», fórmula demasiado vaga —y poco lograda poéticamente—, que entiendo que alude a algo prohibido; de hecho, la versión española evita la vaguedad al mencionar a la «Quimera», que es posible que se refiera a lo inalcanzable más que a lo prohibido de la versión catalana, Quimera que se convierte, ni más ni menos, que en su «amable compañera». Por descontado, esa etapa el poeta la emprende solo consigo mismo —eco de I, 7—, confirmando la presencia de un yo lírico más dramático que el de Rimbaud.

La variación III lleva los cambios, como es de prever, un paso más allá:

Pels vespres blaus de verd aniré al groc de l'aire
amb les cames ferides per espases de blat.
Sentiré sota els peus aquell ventre apagat
que les bèsties flairen amb un desig minaire.

I emmudit —el cap nu- irremeiablement,
em donaré amb furor al gran desig de l'aire,
i em deixaré bressar com una lleu sement
que fecunda una flor -altiva o solitària.

En tardes verdiazules iré al gualda del aire
con las piernas heridas por espadas de trigo.
Percibiré a mis pies, de la tierra el latido
que olfatean las bestias con instinto minero.

Mudo y cabello al viento, irremisiblemente,
me daré con furor al deseo del aire,
me dejaré mecer como leve simiente
que fecunda una flor, altiva o solitaria.

Esta versión mantiene parte del primer hemistiquio del v.1, aunque forzando la metáfora cromática, puesto que ahora se trata de «vespres blaus de verd», literalmente azules de verde —«verdiazules» en la versión castellana—, que introduce el «amarillo» del aire —traducido por un «gualda» poco convincente—; el v. 2 intensifica el dramatismo porque los trigos que antes picaban o arañaban, ahora hieren las piernas del poeta al convertirse las espigas en espadas. Llevando más allá la comparación de I, 3-4, el poeta anuncia que sentirá bajo sus pies aquel «ventre apagat» —apagado en el sentido de calmado—, que no es otra cosa que la tierra —tal como precisa la versión castellana—, vientre o tierra que unas genéricas bestias olfatean con un curioso deseo o instinto «minero», acción metafórica que bien se podría referir a la penetración más o menos sexual. El deseo reaparece en el v. 6, al que el poeta, en silencio, con la cabeza descubierta —I, 4—, augura que se abandonará sin remedio, sin resistencia, pero con «furor», a un deseo relacionado ahora con al aire —I, 4 y II, 4—, en el que se dejará mecer —llevar— como si fuera una «lleu sement» —«leve simiente»— que acabará fecundando una flor, acto que confirma la sexualidad aludida antes. Conviene tener presente que, en su prólogo ya citado a las prosas de Rimbaud, Palau ha escrito que, en el poema de este, «el sol fecunda la Tierra y la hace germinar», de tal manera que el poeta «se siente un diminuto depositario de esa fuerza» (Palau 1966 [2005a]: 150). No es difícil advertir que va creciendo la proporción de comparaciones y metáforas, que ya no solo se refieren a la naturaleza sino también a la actividad sexual, completamente ajena al poema de Rimbaud.

En la variación IV se ha producido la fecundación anunciada:

En els blaus i en els verds, a l'estiu, prop de l'aire,
 fecundat per llavors que prodigava el vent,
 aniré, sense nord, com una rel dansaire,
 per la muntanya amunt, cercant el meu ponent.

Vegetal –o animal– i sens bri de raó,
 confós amb la natura ardent i solitària,
 seré el pol·len que duu el vent de la tardor,
 quan la tempesta brunz i s'alça l'alimària.

Entre verdes y azules, en verano, en el aire,
 fecundado por larvas que el viento prodigaba,
 iré, sin rumbo alguno, como raíz que danza,
 trepando por el monte en busca de mi ocaso.

Vegetal –o animal– sin pizca de razón,
 fundido a la Natur, ardiente y solitaria,
 seré el polen que lleva el viento de otoño,
 cuando cunde el mal tiempo y se encrespa la llama.

El v. 1 establece la situación de partida del poeta, definida por los colores azules y verdes del verano, quien parece flotar en el aire o en el viento; este esparcido simientes —o «larvas», extraña elección— que lo han fecundado, no en un sentido sexual, por supuesto, sino probablemente espiritual. El mismo viento —quizá la vida— ha empujado al poeta, como una raíz desprendida de la tierra, montaña arriba —cuesta arriba diría—, hacia su poniente u ocaso, es decir, su destino. En la segunda estrofa, el v. 5 hace eco a los equivalentes de variaciones anteriores, acrecentando si cabe la despersonalización del poeta, que ahora se presenta como «vegetal» o «animal», desprovisto de razón, en cualquier caso y, por ello, se funde con la naturaleza, «ardent i solitària» —eco del segundo hemistiquio de III, 8—, dotada ahora de características femeninas. En esa situación, el poeta será «polen» arrastrado por el viento del otoño, en un cuadro de tempestad y fuego —hoguera o llama, según la versión—, seguramente de agitación vital o pasión vital.

En la variación V, cierre de la secuencia, Palau introduce la figura del Minotauro, que forma parte de su imaginería personal y que hace aún más suyo el poema:

Sense blaus, sense verds, perdut en mi mateix,
 conqueriré l'altura que el sol llaura.
 Sense fred, sense vent, madura d'un sol bleix,
 l'antiga terra encara trepitja Minotaure.

Si la font ni la flor no troben la paraula,
 la pedra la dirà com el meu front.
 En el desig del vent se'n va la vella faula.
 El front, la pedra, occeixen. –Resta el desig pregon.

Sin azules ni verdes, en mí mismo perdido,
 conquistaré la altura labrada por el sol.
 Sin frío ni viento, madura de su aliento,
 todavía la tierra zanquea Minotauro.

Si ni fuente ni flor no hallan la palabra,
 la piedra la dirá, al igual que mi frente.
 En el latir del viento se va la vieja fábula.
 Frente y pedrusco, matan. –Sigue el deseo ardiente.

En el primer hemistiquio del v. 1, manteniendo el paradigma de versos anteriores, se mencionan los azules y los verdes en abstracto, quizá porque el poeta los ha perdido, como se ha perdido a sí mismo —I, 7—; aun así, declara su intención —siempre en futuro— de conquistar las alturas donde habita el sol, indicio de una ambición extrema, subrayada por el metro del verso, un decasílabo que rompe la cadena de alejandrinos. Eco hasta cierto punto del v. 1, en el v. 3, se dice que, en la tierra, que aparece en el verso siguiente, no hace frío —elemento nuevo— ni sopla viento; se trata de una tierra «madura» y «antiga» —adjetivo que desaparece en la versión castellana—, que pisa —antes lo hizo el poeta— el Minotauro. A diferencia de la mención de la Quimera en la variación II, la figura del Minotauro exige salir del poema para explicar su significado de una manera plausible. Como ha

sabido ver E. Bou (2019: 15), el Minotauro es una figuración de P. Picasso, genio que, junto con Rimbaud, no se olvide, representa la desintegración del yo en el mundo contemporáneo (Palau, 2005a: 147). En un sugestivo artículo en el que intenta explicar el universo entero del pintor, Palau sostiene que no es la figura del toro, tópicamente asociada a Picasso, la que le conviene mejor, sino la del Minotauro, «né du dédoublement de la conscience, lorqu'une partie de nous est à la merci de forces obscures ou qui nous dépassent et une autre partie essaye de les surmonter ou de les maîtriser», figura que le sirve a Picasso para exponer su situación íntima, sus pensamientos y emociones en un momento de crisis personal, con obvias connotaciones masculinas (1984 [2005a]: 91-92 y 94). Me parece que, en el poema de Palau, el Minotauro sirve de símbolo de los impulsos elementales de la naturaleza, preparando en todo caso la irrupción del deseo —mencionado en la variación III—.

El v. 5 repite la disposición del v. 1, declarando ahora, como condicional, que si ni la fuente ni la flor —esta sí ha aparecido en III, 8—, ambos elementos naturales vivos, pueden disponer de la palabra —la poesía, quizá—, podrá hacerlo la piedra, elemento natural inerte,⁸ como lo hará la frente del poeta, aunque puede que la misma piedra sea su frente —quizá su cara—, una sinécdoque que no creo que sea muy eficaz y que se hace aun más oscura en los versos finales. Rompiendo la secuencia métrica, el v. 6 es un decasílabo —como el v. 2— porque el poeta, creo, ha querido dar relieve a piedra y frente, así como a la palabra. En el verso siguiente el poeta afirma en presente que el viento se lleva consigo la «vella faula», «vieja fábula» que bien pudiera ser la vida entera del poeta, o la vida sin más, o el mito del Minotauro, que, al fin y al cabo, sería una ficción para hablar del proceso de la vida. El v. 8 declara que la piedra —un muy desafortunado «pedrusco» en la versión castellana— y la frente —mencionadas en el v. 6— «matan», afirmación plausible en lo que respecta a la piedra, pero no a la frente, que, en todo caso, moriría —no la frente, claro, sino el individuo a quien perteneciera— por la colisión con aquella. Una interpretación posible es que, si bien piedra y frente han poseído la palabra, el viento se ha llevado consigo la «vieja fábula», probablemente tanto la palabra como las ficciones que se construyen con ella. Sin embargo, aun después de la muerte, permanece el «deseo ardiente», cualidad que comparte con la naturaleza —IV, 6—, y que seguramente equivale a la fuerza o el impulso vitales que el individuo comparte con ella.

Para recapitular hay que volver al poema de Rimbaud, que pone en escena, en última instancia, el deseo o anhelo de un yo poético —reducido a lo esencial— de fundirse con la naturaleza, solo un deseo que recibe, sin embargo, el título de «Sensation», una sensación que aun no se ha producido, pero que, en todo caso, se vive en la imaginación. Ese deseo, ese anhelo, de una sensación parecida se lo hace suyo Palau, pero, ahondando en dicha «sensación», le otorga una dimensión trascendente de la que carece el original; de hecho, la convierte en una metáfora del destino, del ciclo de la vida, que da comienzo en verano —I, II y III—, tiene un otoño —IV— y termina con la muerte —V—; se podría decir incluso que el yo de los poemas de Rimbaud y Palau es un *homo viator*,⁹ siendo el ciclo vital el

⁸ Palau le dedica un poema muy interesante, «Pedra», que explica muy bien en la nota con que lo acompaña (2005a: 35 y 155-156).

⁹ Téngase en cuenta que en «Sensation» el poeta sale al camino «comme un bohémien», figura a la que Rimbaud dedica otro poema, «Ma bohème», de octubre de 1870.

metafórico camino que recorrer. A la dramatización de ese deseo, a seguir el camino, contribuyen los verbos siempre en futuro, puesto que la vida se ha de vivir, el destino está por hacer, como subraya Palau. En la variante I, este incorpora los siete verbos de Rimbaud: iré, sentiré, dejaré, no pensaré, no hablaré, inundará, iré, estableciendo una suerte de círculo. Una disposición que se altera en las variaciones posteriores, indicio inequívoco del alejamiento del original francés, hasta el punto de que solo hay dos verbos en futuro en la variación V, uno referido al yo y otro a la piedra, para terminar con dos verbos en presente, el muy literario «occeixen» —piedra y frente— y el más habitual «resta», es decir, «matan» y «sigue».¹⁰ Está claro que del poema de Rimbaud Palau extrae algunos elementos escenográficos que se repiten a lo largo de las cinco variaciones: el azul y el verde del campo, la hierba y el verano, el trigo —que pronto se convierte en simiente—, la tierra —por sinécdoque—, el amor que se convierte en deseo, la naturaleza y la mujer; y el yo, por supuesto, que no habla ni piensa para acercarse más a la naturaleza., pero él añade otros que corresponden a su imaginaria personal, como la simiente, el polen o la formidable irrupción del Minotauro. Observar las modulaciones tanto en la versión catalana —la original— como en la castellana —posterior—, sobre el telón de fondo de «Sensation», de Rimbaud, es lo que propone «L'aventura», un texto-ápside, como he pretendido describir.

En el título he anunciado una lectura palimpsestosa puesto que «Sensació», de Palau —el hipertexto—, se propone para ser leído al mismo tiempo que incita a leer «Sensation», de Rimbaud —el hipotexto—, que aquel contribuye a actualizar, a poner en circulación, añadiéndole capas de sentido (Genette, 1982: 451, 452 y 453). Y si con esta operación no bastara, Palau complica el juego hipertextual vertiendo —¿reescribiendo?— su poema en castellano, el de Rimbaud incluido, agregando más relaciones, más sentidos, más palimpsestos. Pero, aunque sumado, en la aventura de mi lectura, los *Palimpsestes* de Gérard Genette a las *Logofagias* de Túa Blesa, lo que he intentado hacer en estas páginas es leer *con* Túa Blesa, leer *como* Túa Blesa.

Referencias bibliográficas

- AUDÍ, MARC (2018). «Joan Brossa, traductor d'Arthur Rimbaud», en A. Martí Monterde y T. Rosell (eds.), *Comparatistes sense comparatisme. La literatura comparada a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 279-298.
- BALAGUER, E. (1996). «Imitació / traducció / transcreació en Poemes de l'Alquimista (1952) de Josep Palau i Fabre», en *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (vol. 2). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 7-18.

¹⁰ Palau no tenia ninguna duda de que «L'aventura» era uno de sus mejores poemas, ya «que planteja el problema de la identitat en una forma inusitada, basat en un poema de Rimbaud, "Sensation", que em serveix per arribar a mi mateix»; convencido de su valor, Palau lo presentó a los Jocs Florals convocados en el exilio, en la primavera de 1947, en París, pero el premio le fue concedido a Mercè Rodoreda, circunstancia que comenta en estos términos: «La veritat sigui dita, amb el meu poema jo m'havia forjat la il·lusió d'obtenir la distinció màxima del certamen, i encara avui considero que aquesta és una de les usurpacions irreparables que se m'han fet en la vida. Mai més no tornaré a escriure un poema com aquell, mai més no tornaré a ser jove com ho era aleshores (tenia trenta anys)» (1985 [2005a]: 1355 y 1357).

- BALAGUER, J. M. (2010). «Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida», en R. Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum & GELCC, p. 201-222.
- BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías («Colección Trópica», 5).
- BOU, E. (2019). «Presències d'absències: Palau i Fabre entre art, poesia i traducció». *Catalonia*, n° 25, p. 5-17.
- DESCLOT, M. (2008). «Retraduir els clàssics». *Quaderns. Revista de traducció*, n° 15, p. 83-86.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- MARTY, E. (2002). «À propos de “Sensation” d'Arthur Rimbaud». *Poétique*, n° 129, p. 51-68.
- PALAU I FABRE, J. (1966a). «Vida i obra d'Arthur Rimbaud», en *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 105-153.
- PALAU I FABRE, J. (1966b). «Rimbaud i la idea de destí», en *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 803-815.
- PALAU I FABRE, J. (1972). *Poemes de l'Alquimista*. Barcelona: Proa.
- PALAU I FABRE, J. (1984). «Picasso et l'expérience du labyrinthe», en *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 89-104.
- PALAU I FABRE, J. (1985). «Els Jocs Florals de París», en *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 1354-1358.
- PALAU I FABRE, J. (2002). *Poemas del Alquimista*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- PALAU I FABRE, J. (2005a). *Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- PALAU I FABRE, J. (2005b). *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- PERERA, A. (2016). «El lector invisible: alteritat i mimetisme en l'obra literària de Josep Palau i Fabre». *Ambigua*, n° 3, p. 4-22.
- RAMIS, J. M. (2011). «Josep Palau i Fabre, autotraductor», en *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (vol. III), p. 141-152.
- RIMBAUD, A. (1966). *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*. Traducció y prólogo de J. Palau i Fabre. Barcelona: Vergara.
- RIMBAUD, A. (1972). *Poésies*, ed. D. Leuwens. París: Le livre de poche.
- UDINA, D. y CLAPÉS, A. (2006). «L'art de la traducció en Josep Palau i Fabre». *Reduccions*, n° 85, p. 111-115.
- ZIMMERMANN, M.-C. (2019). «*Poemes de l'Alquimista*: le moi entre poésie et poétique». *Catalonia*, n° 25, p. 51-59.