



Numéro 19 (1) | juillet 2026

L'œuvre d'Alfons Cervera : entre littérature, mémoire et politique

Traducir la(s) memoria(s) en la obra poética de Alfons Cervera

Eva MONTTOYA
Fátima RODRÍGUEZ
Université de Bretagne Occidentale, HCTI

Resumen

Es indudable que la permeabilidad entre lo poético y lo narrativo constituye uno de los rasgos distintivos de las narraciones de Alfons Cervera, pobladas de imágenes asociables por lo general a la poesía. La escritura de la memoria se nos brinda aquí bajo un prisma peculiar, suscitada por la intervención principal de tres lenguajes: la cinematografía, la música y la literatura. Dos lenguas natales, el valenciano y el español, darán cuerpo al recorrido mnésico del Yo, a la representación de una *memoria episódica* (Tulvin y Shacter, 1998), acopio de acontecimientos íntimos activados, recobrados o traicionados por la incursión de esos otros lenguajes.

Résumé

Il est indiscutable que la perméabilité entre le poétique et le narratif constitue l'un des traits distinctifs des narrations d'Alfons Cervera, peuplées d'images couramment associées à la poésie. L'écriture de la mémoire s'offre ici sous un jour singulier, suscitée par l'intervention de trois langages : la cinématographie, la musique et la littérature. Deux langues natives, le valencien et l'espagnol, donneront corps au parcours mnésique du Moi, à la représentation d'une mémoire épisodique (Tulvin et Shacter, 1998), collecte d'événements intimes activés, recouverts ou trahis par l'incursion de ces autres langages.

Plan

Juego de lenguajes para una obra híbrida

El bilingüismo como opción poética

Poesía y memorias. La función de otras artes

Conclusión: la permeabilidad entre los géneros

Bibliografía

Juego de lenguajes para una obra híbrida

Las fronteras convencionales entre lo poético y lo narrativo, lo que Pere Bessò llamaría “la división gestual de la escritura”¹ están bastante desdibujadas en la obra de Alfons Cervera. Incluso ni se discute que esta permeabilidad es uno de los rasgos distintivos de su novelística y se aprecia a la primera lectura de cualquiera de sus textos: “Nunca supe qué es realmente este libro. Una novela. Un libro de relatos. Un libro de poemas”², nos dice el propio autor en el nuevo prefacio de *La ciudad oscura*, editada por cierto en 1987 y no en 2007 como apunta la introducción del libro. Los tropiezos cronológicos importan poco. Pero en este caso sí, por una particularidad: la fuerza motriz de aquellas breves narraciones es el cine, y en especial un personaje que ha venido atravesando la historia de las películas del oeste, Billy el Niño, de 1911 a 2021 (*Old Henry*, de Patsy Ponciroli es, a día de hoy, la última recreación). Aquí, en la versión de Sam Peckinpah, de 1973, una de las mejores³, junto con la de King Vidor (1930). *La ciudad oscura* y su trasmemoriada fecha de publicación vienen a cuento porque será también la cinematografía una de las protagonistas de otros textos. Los declaradamente poéticos.

Las novelas solicitarán a su vez otros lenguajes, el musical, sin ir más lejos. En una de las últimas, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018), el acto de escritura se manifiesta como una reacción a doce imágenes sensoriales recibidas en el pasado. Son otras tantas canciones del grupo de Liverpool. Cada una dará título a un capítulo de la obra, y el propio conjunto será el factor desencadenante de la trama. A partir de ahí, se establecen vínculos de diversos tipos entre el enunciado del capítulo y el título de la canción. Por ejemplo, el alegre y desenfadado *Twist and Shout* (literalmente, “sacúdete y chilla”) se verá sucedido por una escena de tortura en el cuerpo del relato.

El reconocimiento de adeudo literario queda declarado en toda su trayectoria. Simplemente, en “De otros sitios”, el capítulo conclusivo de *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012), se declinan no menos de cincuenta nombres, entre cineastas, escritores y escritoras, cantantes, poetas o filósofos, todos ellos acreedores de “algunos de los pasajes de esta novela”⁴.

Este prolegómeno viene a cuento porque tres artes se solicitan e interpenetran de forma recurrente en este poemario: la música, la literatura y el cine.

En diciembre de 2002 sale publicada la obra poética completa de Alfons Cervera, bajo el título *Los cuerpos del delito*. La conforman seis series, una de ellas escrita inicialmente en valenciano⁵ en el año 1989 y auto-traducida al español trece años más tarde, coincidiendo con la publicación del conjunto por la casa editorial Rialla, desaparecida hace unos años. Para entonces ya habían visto la luz no menos de una

¹ Pere BESSÒ, “Prólogo [a Hyde Park Blues]”, in Alfons, CERVERA, *Los cuerpos del delito*, València, Rialla, 2002, p. 140.

² Alfons CERVERA, Prólogo a *La città oscura* [*La ciudad oscura*, 1987], trad. Alessandra Alba, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2018, p. 4. Traducimos: “Non ho mai saputo cosa sia realmente questo libro. Un romanzo. Un libro di racconti. Un libro di poemi”.

³ Juicio ampliamente compartido por los cinéfilos y críticos cinematográficos.

⁴ Alfons CERVERA, *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelona, Piel de Zapa, 2012, p. 155.

⁵ Consideramos el valenciano como variante de la lengua catalana. Siguiendo el consenso de la filología románica y el Dictamen de la Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL) de 2005, el valenciano se define como la variedad constitutiva de la lengua compartida con el catalán en su bloque occidental. Esta precisión terminológica reconoce la unidad del sistema lingüístico y la entidad propia de la variante en la que se inscribe la obra de Cervera.

docena de novelas, entre otras *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997) o *La noche inmóvil* (1999), es decir, aquellas que prefiguran o inauguran el subgénero de la llamada narrativa de la “memoria histórica”, encarnada en lo que Ignacio Soldevila denominó “ciclo de la memoria de los Yesares”⁶.

La importancia de estos tres elementos vinculados –literatura, música y cine– la evidenció Antonio Cabrera al enumerar parte de la galería de personajes que pueblan *Los cuerpos del delito*, en el original prólogo de *Canción para Chose*, la serie apertural:

Monique Lange, Jean-Luc Godard, Rita Hayworth, Montmartre, el Sena, Chet Baker, Violeta Parra, Portobello, Peter Handke, Neil Young, Jim Morrison, París, Nixon, Paquita Ruiz Romero, el Price, José Morea, Manuel Puig, Paul Eluard, Baudelaire, Borges, Chose, Jacques Brel, Pola Negri, Hölderling, Saint John Perse, Madrid, Víctor⁷.

Su presencia es probablemente la espina dorsal de aquellos veinticuatro años de labor poética, en apariencia arrinconados y hasta conjurados: “Yo andaba metido de lleno en el mundo de las novelas y no creía (todavía no lo creo) que a la poesía le hicieran falta mis libros para sobrevivir”⁸.

Esta triple aparición externa de las otras formas estéticas de expresión ha venido a recalar en un reducto, motivando a través de la rememoración cada uno de los poemas. Sin esta triangularidad resulta difícil explicar el poemario renegado, y nos atreveremos a decir que también parte de su obra en prosa. Partamos de la base siguiente: la triada Cine-Literatura-Música es aquí inseparable de la cuestión de la memoria. O de las memorias.

El bilingüismo como opción poética

La representación cinematográfica y su recepción vertebran y son incluso el tema de una de las series, *Sessió contínua*, el único poemario presentado en valenciano. Catorce películas dan título en ella a otros tantos poemas, seguidos de los respectivos créditos y el lugar en que se programaron: Hotel Cantábrico de Liérganes. Del surrealismo a la *Nouvelle vague*, pasando por los clásicos hollywoodienses, esta “sesión continua” explicita la relación entre lo literario y lo filmico, la deuda de la poesía con el cine y viceversa, como bien dijo el propio Buñuel en más de una ocasión: “El cine es instrumento de poesía”⁹.

La poesía, aun siendo un arte propio, puede servir como medio de comunicación que ayude a plasmar pensamientos suscitados por un elemento externo, aquí los largometrajes de ficción. Una semana de visionado se ve evocada en una serie de poemas escritos en una de las lenguas nativas de Cervera, cuya traducción al español se realizará trece años después para esta recopilación de sus memorias poéticas. Estos siete días consecutivos, factor puramente referencial, y sus respectivos visionados, constituyen la arquitectura del poemario inicial.

⁶ Ignacio SOLDEVILA, “*La noche inmóvil* de Alfons Cervera”, *Quimera: Revista de literatura*, n°184, 1999, p. 14-16.

⁷ Antonio CABRERA, Prólogo “El sabor del café”, in Alfons CERVERA, *Los cuerpos del delito*, op. cit., p. 19.

⁸ Alfons CERVERA, *Los cuerpos del delito*, op. cit., p. 8.

⁹ “El cine, instrumento de poesía” es el título de una conferencia de Buñuel impartida en la UNAM de México en 1953 y publicada cinco años más tarde. Véase: Luis BUÑUEL, “El cine, instrumento de poesía”, *Universidad de México*, vol. XIII, n°4, 12/1958, p. 1-2 y 15.

“La traducción se considera un acto de comunicación a través de una operación realizada entre textos que requieren de un proceso mental”¹⁰; el o la traductor·a se encarga, por lo general, de poner en marcha un proceso interpretativo del texto original haciendo uso de los medios de que dispone en el idioma al cual traduce. A este proceso traductor de reformulación del texto debemos añadir otros factores, como son que el o la traductor·a y el o la autor·a sean la misma persona, este es bilingüe, por lo que domina el idioma del texto original y del texto meta. Además, el paso del tiempo entre la creación de la obra y su traducción desempeña un importante papel en el resultado final, según el uso que haga, precisamente, de la memoria y dependiendo de la frecuencia con la que utiliza sus distintas lenguas de uso.

Dado que se trata de un texto poético, tendremos en cuenta que su traducción “debe recrear una pluralidad de procedimientos que van a suponer transformaciones, adiciones, supresiones...”¹¹. Recurrirnos en las páginas que siguen a la identificación de estas operaciones tal y como han sido formalizadas en traductología, con el único fin de evidenciar la variedad de tipos de cambios efectuados en esta traducción.

Para arrojar algo de luz sobre el proceso, veamos en qué medida se ha preservado la forma del poema, establecida por el propio autor, en un análisis del paso del original a su traducción. Lo cual nos ayudará a identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al original, se obre o no de manera deliberada.

<i>Un gos andalús</i>	Un perro andaluz
<i>Quan el paisatge es partí en dos, l'ull de l'acomodador apunyalava, bocabadat, el teu vestit bermell i la ratlla pàl·lida dels llavis que abandonàrem a la butaca</i> ¹² .	Cuando el paisaje se partió en dos, el ojo del acomodador apuñalaba, sorprendido , tu vestido rojo y la línea pálida de los labios que abandonamos en el patio de butacas ¹³ .

En este fragmento encontramos una operación traductora de adaptación, por la cual se sustituye el equivalente acuñado “boquiabierto” por “sorprendido”. La transformación del sustantivo “butaca”, amplificado como el “patio de butacas”, introduce en el texto meta una precisión no formulada en el texto original. A la luz de las diferencias descritas, cabe plantearse cuál sería el rendimiento poético de estas modificaciones.

<i>Ciudadà Kane</i>	Ciudadano Kane
---------------------	----------------

¹⁰ Amparo HURTADO ALBIR, Traducción y traductología: introducción a la traductología, Madrid, Cátedra, 2001, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² Alfons CERVERA, Los cuerpos del delito, op. cit., p. 206.

¹³ *Ibid.*, p. 207.

<i>Oblidar les paraules màgiques: els núvols i la por: els sostres prohibits als cinemes de l'adolescència.</i> <i>La mort s'ha amagat a la fosca i ens ha fet l'ullet sense que abans n'haguéssim establert les regles del joc¹⁴.</i>	Olvidar las palabras mágicas: las nubes y el miedo: los techos prohibidos en aquel cine de la adolescencia. La muerte se escondió en la oscuridad y nos quiere cómplices sin que antes hayamos establecido las reglas del juego¹⁵.
---	---

En el caso anterior, asistimos a una particularización, ya que en lugar de recurrir a la versión literal “en los cines de la adolescencia”, el autor opta por emplear un determinante espacio-temporal, relacionado no con un ciclo vital sino con su propio marco de comunicación: “en aquel cine”. El cambio de determinación en el texto meta reubica la vivencia, o su representación, en un pasado, y con ello la lengua que la vehicula. “*Ens ha fet l'ullet*”, literalmente “guiñar el ojo”, se transforma aquí en “ser cómplices”, y con ello se sustituye un elemento paralingüístico verbalizado, como es el acto de guiñar el ojo atribuido a la muerte, por un elemento lingüístico.

L'últim tango a París	<i>El último tango en París</i>
<i>Com una gata t'esmunyies dins del meu silenci: el trens xiulaven al pont de ferro i alçàrem tots dos aquella fràgil arquitectura del desig: els noms són una pell falsa com el temps i com la mort.</i> <i>Un dia em digueren que havies fugit amb un home que molt bé podia ser ton pare. I que havies deixat un caramel de fraula al meu nom: perquè me l'entregaren quan la policia descobrí el cadàver antic al divan d'algun psicoanalista filldeputa¹⁶.</i>	Como una gata te deslizabas por mi silencio: los trenes silbaban en el puente de hierro y levantamos los dos aquella frágil arquitectura del deseo: los nombres sólo son una piel falsa como el tiempo y como la muerte. Un día me dijeron que habías escapado con un hombre que muy bien podía ser tu padre. Y que habías dejado un caramelo de fresa a mi nombre: para que me lo entregaran cuando la policía descubriera el cadáver antiguo en el diván de algún psicoanalista hijo de puta¹⁷.

La forma verbal “*t'esmunyies*” es una variación lingüística local, que aporta una singularidad al valenciano, entendido aquí como la variedad constitutiva occidental del sistema lingüístico catalán. En la traducción del despreciativo “*filldeputa*” acusamos la pérdida de creación discursiva, ya que en el original se inventa una unidad lingüística por aglutinación que desaparece en la versión española. Otro de los rasgos apreciables en el cotejo es que el paso de una lengua a otra supone, en primer término, despojar al texto primitivo de su oralidad.

¹⁴ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹⁷ *Ibid.*, p. 215.

<i>Johnny Guitar</i>	Johnny Guitar
<i>He oblidat tants homes com dones em recordes totes les hores del dia i de la nit. Però no sé si ho saps: a voltes em vénen unes ganes terribles de trencar la baralla i jugar desesperadament fins que l'empat es desfaça i u dels dos pugui resultar guanyador en la batalla¹⁸.</i>	He olvidado tantos hombres como mujeres me recuerdas todas las horas del día de la noche. Pero no sé si lo sabes: a veces siento unas ganas locas de romper la baraja y jugar desesperadamente hasta que el empate se deshaga y uno de los dos pueda resultar ganador en la batalla ¹⁹ .

El paso de “*Em vénen unes ganes terribles*” a “siento unas ganas locas”, constituye una doble modulación, con su consiguiente cambio de enfoque o de pensamiento, aminorando la intensidad del poema fuente. Podemos plantear la hipótesis según la cual, con el paso del tiempo, al ser el poema un ser vivo, se resuelven estas modificaciones en el marco de otro presente, el de la escritura traductora. Este se evidencia como un acto de recreación sobre el que ha hecho mella el propio proceso temporal del autor.

<i>Mogambo</i>	Mogambo
<i>Sempre tenia el ulls borratxos i el seu amor era un caçador d'elefants valent i ben plantat²⁰.</i>	Siempre tenía los ojos borrachos y su amor era un cazador de elefantes guapo y valiente ²¹ .

Uno de los casos más obvios de estas variaciones aparece en la expresión “*ben plantat*” traducida por “guapo”, pasando de tono oral a tono textual.

<i>La dama de Shanghai</i>	La dama de Shanghai
<i>[...] La mort, tu rossa platí i jo navegant solitari dels mars del Sud, arribaria quan l'espill saltés fet trossos i el teu cos</i>	<i>[...] La muerte, tú rubia platino y yo navegante solitario por los mares del Sur, llegaría cuando el espejo saltara hecho pedazos y tu cuerpo y tus labios</i>

¹⁸ *Ibid.*, p. 218.

¹⁹ *Ibid.*, p. 219.

²⁰ *Ibid.*, p. 220.

²¹ *Ibid.*, p. 221.

<i>i els teus llavis dibuixaren la nua evidència de l'engany indefugible</i> ²² .	dibujaran la desnuda evidencia del engaño irremediable ²³ .
---	---

En el ejemplo precedente observamos una modulación que conlleva una auténtica modificación semántica del adjetivo “*indefugible*”, cuya traducción literal es “insoslayable” o “ineludible”, cambiada por “irremediable”.

Este mismo tipo de operación se evidencia en los siguientes ejemplos:

<i>L'important c'est d'aimer (V. O.)</i>	<i>L'important c'est d'aimer (V. O.)</i>
Has omplit la teua vida amb les despulles de l'amor: princesa de contes infantil, mai no arribares a saber que tota existència era una perillosa representació: sobretot quan la vida cridava els teus somnis i obries de bat a bat les portes a la mort ²⁴ .	Todo lo llenaste con los despojos del amor. Princesa de cuentos infantiles, nunca llegarás a saber que nuestra existencia sólo era una peligrosa representación: sobre todo, cuando la vida asaltaba tus sueños y tú abrías de par en par las puertas a la muerte ²⁵ .

En el ejemplo, “*Has omplit la teua vida*” significa literalmente “Llenaste tu vida”, pero el verso fue traducido por “Todo lo llenaste”. Otro tanto ocurre con el cambio de “*tota*” (“toda”) a “*nuestra*”, proceso que se suma a la desviación semántica observada al traducir “*cridava*” (“chillaba”) por “*asaltaba*”.

Siguiendo estas variedades de modulación, podemos preguntarnos qué ha influido en el autor para dar lugar a este nuevo enfoque, que, en definitiva, se convierte en un proceso de reescritura poética en el que a veces neutraliza las marcas de su propio lenguaje. A la luz de las diferencias descritas, cabe plantearse de modo más general cuál sería el rendimiento poético de estas modificaciones.

La incorporación de la segunda lengua propia, el español, sin ocultar la de partida, el valenciano, constituye de por sí un discurso interpretable. Vistos así, frente a frente, pueden ser leídos estos poemas como un texto único que ha ido despojándose de su impronta oral, su idiolecto, en aras de otra lengua, natural y poética a la vez. Las transformaciones discursivas operadas en el paso de una lengua a otra, y de uno a otro registro, le han dado otra voz, otro relieve. Son secuencias cotejadas, dos memorias escindidas por el tiempo y a la vez vinculadas por esa extemporaneidad de la sala de cine: convergen el mundo de la adolescencia y el de la madurez en ese espacio sin

²² *Ibid.*, p. 232.

²³ *Ibid.*, p. 233.

²⁴ *Ibid.*, p. 238.

²⁵ *Ibid.*, p. 239.

tiempo: “*Oblidar les paraules màgiques: els núvols i la por: els sostres prohibits als cinemes de l’adolescència*”²⁶.

Esos universos, esos tiempos contrastados, dan lugar a una lengua que es de por sí un modo de representación. Lengua en creación inexplicable sin su lengua madre y matriz, con su peculiar carga afectiva, sensorial y emocional. Son mundos que aparecen en otros poemas ya desprovistos de sus respectivos envoltorios lingüísticos, en una suerte de operación de descarte que, empezando por la lengua vernácula, el valenciano, apartada de la escritura en 2002, acabará afectando a la lengua poética, nunca más practicada en su forma convencional, al menos desde el año de aquella traducción. Esta dualidad lingüística y su abolición merecerían, en realidad, mayores profundizaciones.

Poesía y memorias. La función de otras artes

No sólo la alusión a títulos, a actrices y actores, a personajes icónicos o legendarios, motivan esta colecta poética, como ocurriría con *La ciudad oscura* o con *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*. Tampoco la analogía entre versos o títulos y las canciones que los originaron o las lecturas que los suscitaron. Las tres artes, los tres lenguajes convocados, van a constituir una especie de texto primitivo rastreable en sus peritextos (títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios...), pero también en los propios cuerpos de los poemas, determinando incluso la sintaxis, la osatura del sistema poético creado.

Cada una de las composiciones de las series que conforman el conjunto de 2002 corresponde a una situación planteada en un espacio-tiempo puntual: una consumición en el mostrador de un bar, la proyección de un largometraje, conversaciones por las calles de una Francia indeterminada, desprovista de cualquier referente, invadida por la subjetividad del yo poético. La poesía se nos presenta como un depósito de incidentes personales, aquellos que Endel Tulving circunscribió como parte de la “memoria episódica”²⁷:

[...] calles humosombra de cristal
un cine: reconstruir la noche cuando amanece
corazones medianoche exactas de las primaveras
muertes²⁸.

La imposición del universo subjetivo sobre los objetos y las situaciones se refleja mayormente en la dislocación de la sintaxis y en la aglutinación léxica. El quiebre de las estructuras lógicas nos da acceso *vía* la lectura a una interioridad del yo poético, a sus recuerdos más o menos distorsionados según la huella que han dejado en el sujeto.

Una estancia en el wáter, envites amorosos consumados o frustrados en cuartos de hotel, encuentros y despedidas en estaciones ferroviarias, una lectura compartida... Chispazos de una cotidianeidad desencantada, que se revela a sí misma en toda su crudeza y sin escapatoria a los límites impuestos por dos acciones: el encuentro y la

²⁶ *Ibid.*, p. 208.

²⁷ Si la memoria episódica es propiamente autobiográfica y contiene elementos intransferibles de la vida pasada, la semántica hace acopio de conocimientos externos al Yo, que se han ido almacenando en otro lugar de su cerebro. Véase: Endel TULVING, “Episodic and semantic memory”, in Endel TULVING y Wayne DONALDSON (eds.), *Organization of memory*, Nueva York, Academic Press Inc., 1972, p. 382-402.

²⁸ Alfons CERVERA, *Los cuerpos del delito*, op. cit., p. 99.

despedida, en un marco mental puramente insular, habitado por cuerpos fugaces, fantasmas, íntimos demonios. Ahí acuden, en una feliz intrusión, esos otros lenguajes: la música, la literatura y el cine. Al adentrarse en la intimidad del yo, acaban por conformar el paisaje sonoro del poema, también su tema y su visualidad.

La escritura poética, y ya sabemos que en la obra de Cervera no se reduce a su poesía propiamente dicha, sería entonces la expresión del proceso de un viaje de vuelta, del retorno materialmente imposible de un yo que va dejando sus huellas mnésicas en su otro tránsito, el de la escritura.

Yo te recuerdo. No aquel nombre extraño que aprendí tuyo, como el fugaz eslogan publicitario junto al reloj triste de las estaciones: que soñabas en voz alta las noches de tormenta, habías visto diecisiete veces *Al este del Edén*, amabas con locura a Orson Welles (aunque él nunca te hizo demasiado caso)²⁹.

El encuentro es el punto de partida del trayecto mnésico, e irá dibujando la cartografía íntima y circular de la memoria, a la manera de los microsurcos de un disco de vinilo. Círculos concéntricos que convergen en el abandono, en la separación, “historias de amor sin horizonte” de “Sad Song Blues”, el poema dedicado a Lou Reed.

El viaje improvisado y la certeza de que las playas se quedan vacías en invierno muchacha de cabellos amarillos esa tristeza nunca corrompida nunca sorprendente nunca represalia si supieras como se mueren entre aullidos las tardes de verano en la plaza Dam muchacha de manos inexpertas tu sonrisa repentina sabes que en las tardes de agosto Amsterdam se vuelca en esa algarabía de cosmopolitismo recargado confuso pero agradablemente soportable este viaje improvisado adiós en una noche de verbena *love is all I have to give...* muchacha de cabellos amarillos una noche de verano el frío del miedo en los ojos amor es todo lo que tengo para dar y la tristeza eterna nunca corrompida cuando recibas mi carta qué mala sin abrir el sobre azul que vuelen las cenizas se pierdan en los tejados las palomas grises de una historia de amor sin horizonte³⁰.

Se trata de un texto impulsado por el *ostinato* de su canción homónima, aquí traducido merced a una transmutación del mensaje musical al verbal, lo que Jakobson llamó “traducción intersemiótica”³¹, mediante la anáfora “muchacha de cabellos amarillos... muchacha muchacha de cabellos amarillos... muchacha de manos inexpertas... muchacha de cabellos amarillos” que hace girar al poema sobre sí mismo, sobre el eje de la desilusión, el mismo recurso de *Sad Song*, expresión repetida en la canción original más de treinta veces. Una doble recurrencia, melódica y verbal, nos conduce al espacio de la introspección.

Pero la cuestión es más compleja que la del mero estímulo auditivo y su recreación analógica. En este mismo poema, va a ser otro recuerdo, un paisaje sonoro interno, procedente de un territorio anterior, el que ambientará ese pasado más cercano. *Love is All*, la exitosa y acaramelada balada de finales de los 60 (interpretada por Malcom Roberts y Engelbert Humperdink), sirve de fondo musical a la resurgencia de las verbenas del pueblo, de unos encuentros perdidos en el tiempo y recobrados a tenor de desencuentros posteriores, este situado en la capital holandesa. El eco traducido de uno de los versos del hit de los sesenta –“amor es todo lo que tengo para dar”– nos acerca a otro ciclo, a otra vivencia. En cualquier caso, el texto se ve doblemente mediado por la visión de un retrato de Van Gogh o de Picasso, quién sabe, esa

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ *Ibid.*, p. 155.

³¹ Roman JAKOBSON, “On Linguistic Aspects of Translation”, *On Translation*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1959, p. 233.

“muchacha de cabellos amarillos”, Adeline Ravoux o Marie-Thérèse Welter, poco importa porque también ellas fueron invenciones visuales.

El poemario, jalonado por breves e insistentes figuras musicales, configura una “memoria episódica”, aquella capaz de revivir la experiencia subjetiva en un viaje retrospectivo por el tiempo, es decir lo que Endel Tulving define como cronoestesia³². La autorreferencia y la temporalidad íntima son sus dos pilares. Es la memoria elegida para tomar cuerpo poético, y no solo en las lindes de la poesía propiamente dicha. Así se van encadenando a lo que Gilles Deleuze llamó “imágenes-percepciones”, aquí interpretadas como cuerpos del delito sacados del armario.

Otras operaciones traductoras intervienen en la composición poética.

SIN TÍTULO

A Paul Eluard

A veces la tarde
abrasada
a lo lejos
aún despierta
ávida de nubes
alas de seda: un pájaro
así
así concluye este poema³³.

Es un poema sin título, de la serie *Crónicas de sociedad*, pero con un cierre explícito, inapelable. El objeto invocado, el tenor, tendremos que buscarlo en otra composición de Paul Eluard, su dedicatario. El mar abierto, las alas cubriendo la luz del mundo, los barcos y las nubes de aquella *Capitale de la douleur*, la pérdida del Otro resuelta en un racimo de metáforas puras, se prolongan en estas breves hipálages para traducir un idéntico sentimiento de pérdida, es un texto colofón, o un texto coda, si recurrimos al lenguaje musical. El ejemplo más representativo de esta fusión de mundos recibidos por el yo poético nos parece ser “La traición de Rita Hayworth”:

LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH

A Manuel Puig

olvidar el paso de la música el canto
reforzado para el claqué de turno no hay pareja
más feliz que tú y tu cuerpo aletear suave
por la espuma esa góndola mecida
entre oleajes olvidar un compás sólo y la sonrisa
desnuda entre sedas hermosas llegas a suplantar
el miedo de encontrarte antigua hoy que bebes
en la sombra dormida en el recuerdo
niños aún cuando te envuelve el azabache
con curvas de locura esos guantes
que vuelan con los ojos algo así no he de olvidar
y tú lo sabes³⁴.

Se observa una triple mediación, literaria, fílmica y musical, motivada por la célebre secuencia de la Rita Hayworth de *Gilda* (1947) y su segunda interpretación de *Put the Blame on Mame* (“échale la culpa a Mame”), que la consagró como uno de los grandes mitos eróticos de Hollywood, y aquí la actriz Margarita Carmen Cansino, víctima de su

³² Véase: Endel TULVING, “Episodic and Semantic Memory”, *op. cit.*

³³ Alfons CERVERA, Los cuerpos del delito, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 37.

propio olvido, y rescatada por la voz apelativa de un yo poético que parece abocado a recobrar “las historias que olvidamos”³⁵.

Se recurre, pues, a unos acontecimientos comunes, compartidos –incluso físicamente, como sucede con el cine–, aquí encarnados en una figura icónica de la cinematografía hollywoodiense. Pero ¿cómo se resuelven estos en una expresión poética, la cual, como experiencia, es absolutamente intransferible?

Conclusión: la permeabilidad entre los géneros

En definitiva, cada uno de los poemas es una representación lograda a base de imágenes puras, que, como dijo un ilustre escritor del barrio de Saint Pierre de Brest, no son “la cosa, sino una descripción que borra el objeto concreto, seleccionando apenas ciertos rasgos”³⁶. El escritor es Alain Robbe-Grillet y está hablando precisamente de la naturaleza de la cinematografía.

La memoria es aquí un acto elemental de reconocimiento compartido por la lectura. Pero a esta actividad inicial no la siguen una sucesión de acciones, “no se prolonga en movimiento, sino que entra en relación con una ‘*image-souvenir*’ a la que está apelando”³⁷, según Deleuze, haciendo del poema un coto en el que coexisten un supuesto pasado vital y las imágenes subjetivas suscitadas por la resurgencia de otro texto ajeno, ya fragmentario, de donde aflora el poema definitivo.

La música, la literatura, el cine, ponen en marcha un recorrido inicial y lo transfiguran, haciendo de él un trayecto iniciático de viajes improvisados, de finales consumados, posibles o trancos, de insomnios, de veladas matinales y sesiones nocturnas, de fracasos.

La memoria aparece encarnada en el regreso, no en el retroceso, por ser un viaje de vuelta, ya mediado y transfigurado por la imagen de estos otros lenguajes.

Y *Los cuerpos del delito* son ese muerto en el armario, manifestación de una voluntad ilícita y punible. El elemento material del crimen. La cosa objeto de la infracción, lo requisable. En este caso, el cuerpo hecho presente por la palabra, en su carnalidad, o en su fugacidad; un cuerpo tomado o entregado, aquel que puede ser a la vez instrumento o víctima y por ello llamado a la confiscación.

La poesía sería entonces el lugar donde salen a la luz los elementos materiales de la infracción y la conciencia de esta. El proyecto ejecutado y su voluntad declarada.

En este acto poético, la recepción fílmica, musical y literaria vienen a ser un mundo único que le da forma a otro en una lengua en creación, al sitio –lugar y asedio– del Yo, y nos hacen a sus lectoras y lectores espectadores o *voyeurs* de encuentros, desencuentros, pulsiones, deseos, lo inconfesable, ese “cuerpo del delito” trascendido por la magia de la imagen visual y sonora. Un mundo que, resuelto en su forma poética, pudiera hasta llegar a ser un guion neorrealista.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ Habla de ello en su primera entrevista de la serie *À voix nue* en France Culture (4 de septiembre de 1989). Véase: Alain ROBBE-GRILLET, “Je suis attiré par le bout extrême ouest du Finistère”, *Radio France*, 25/02/2016, <https://www.radiofrance.fr/dossiers/alain-robbe-grillet-l-integrale-en-dix-entretiens-1989-0> [Fecha de consulta: 05/04/2025].

³⁷ Gilles DELEUZE, “Vérité et temps, le faussaire – Cours Vincennes-Saint Denis”, 22/05/1984, *Webdeleuze*, <https://www.webdeleuze.com/textes/352> [Fecha de consulta: 05/04/2025].

Con el tiempo y sus descartes, la “memoria episódica” se irá incorporando a la “memoria semántica”, hasta fundirse con ella, plasmando en cierto modo ese acertado binomio que le debemos a Endel Tulving³⁸. La “memoria semántica” aparece como el legado colectivo procedente de otras vidas, de otros contextos, maltrecho o enterrado, que se defiende con uñas y dientes de la desmemoria histórica. La fusión entre estas dos memorias empieza probablemente con *Esas vidas* (2009), donde se intrincan los recuerdos familiares, los detalles perceptivo-sensoriales y las pertenencias emocionales de un yo reconocibles en la vida del autor con ese otro recuento de hechos en un contexto mucho más amplio.

³⁸ Véase: Endel TULVING, , “Episodic and semantic memory”, *op. cit.*

Bibliografia

- ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA, *Dictamen sobre els principis i criteris per a la defensa de la denominació i l'entitat del valencià*, València, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2005.
- BESSÒ, Pere, “Prólogo [a Hyde Park Blues]”, in Alfons CERVERA, *Los cuerpos del delito*, València, Riialla, 2002, p. 139-142.
- BUÑUEL, Luis, “El cine, instrumento de poesía”, *Universidad de México*, vol. XIII, n°4, 12/1958, p. 1-2 y 15.
- CABRERA, Antonio, Prólogo “El sabor del café”, in Alfons CERVERA, *Los cuerpos del delito*, València, Riialla, 2002, p. 15-20.
- CERVERA, Alfons, *Los cuerpos del delito*, València, Riialla, 2002.
- , *Esas vidas*, Barcelona, Montesinos, 2009.
- , *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelona, Piel de Zapa, 2012.
- , *La città oscura* [*La ciudad oscura*, 1987], trad. Alessandra Alba, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2018.
- DELEUZE, Gilles, “Vérité et temps, le faussaire – Cours Vincennes-Saint Denis”, 22/05/1984, *Webdeleuze*, <https://www.webdeleuze.com/textes/352> [Fecha de consulta: 05/04/2025].
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- JAKOBSON, Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, *On Translation*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1959.
- ROBBE-GRILLET, Alain, “Je suis attiré par le bout extrême ouest du Finistère”, *Radio France*, 25/02/2016, <https://www.radiofrance.fr/dossiers/alain-robbe-grillet-l-integrale-en-dix-entretiens-1989-0> [Fecha de consulta: 05/04/2025].
- SOLDEVILA, Ignacio, “La noche inmóvil de Alfons Cervera”, *Quimera: Revista de literatura*, n°184, 1999, p. 14-16.
- TULVING, Endel, “Episodic and Semantic Memory”, in Endel TULVING y Wayne DONALDSON (eds.), *Organization of memory*, Nueva York, Academic Press Inc., 1972, p. 382-402.