

## IN MEMORIAM MARTINE BRODA, NANCY1947-PARIS 2009<sup>1</sup>

MIGUEL VEYRAT

### Résumé

L'auteur présente la poète et essayiste française Martine Broda. Après nous avoir rappelé quelques concepts contenus dans "L'amour du Nom", essais sur la poésie et la lyrique amoureuse, l'auteur nous présente "Deslumbramientos" -la traduction qu'il a fait d' "Éblouissements"- et les concepts majeurs de la poétique brodienne: la liaison entre poésie et langage, la fonction de l'horreur et de l'innommable, la dimension éthique de la poésie, l'illumination de l'autre... L'article s'achève par la reproduction de 7 poèmes de Broda et sa traduction à l'espagnol par Veyrat.

### Mots-clé

Martine Broda, Lyricism, "Éblouissements/Deslumbramientos", Veyrat, Traduction.

### Abstract

The author introduces the French poet and essayist Martine Broda. After recalling some concepts from "L'amour du Nom", an essay on love lyricism and poetry, the author presents "Deslumbramientos" -his own translation of «Éblouissements» -as well as some concepts of the Brodian poetics: the link between poetry and language, the role of the horror and the unnameable, the ethical dimension of poetry, the illumination of the other... This article ends with 7 poems by Broda and their translation into Spanish by Veyrat.

### Key-words

Martine Broda, Lyrist, "Éblouissements/Deslumbramientos", Veyrat, Translation.

---

1 Martine Broda - poeta, traductora, estudiosa y heredera poética de Paul Celan- acaba de fallecer el pasado 23 de abril, lo que confiere a su obra un triste suplemento de actualidad. Como debido homenaje a su vida y obra, *Anales de Filología Francesa* publica dos trabajos de Miguel Veyrat, su traductor al español. El primero es un texto introductorio tomado de *Deslumbramientos*, la versión que el mismo Miguel Veyrat ha hecho de la obra de Martine Broda *Éblouissements* (Paris, Flammarion, 2003) y que ha sido publicado recientemente por Linteo Poesía (Ourense), 2009. El segundo es una pequeña selección de poemas de Broda enfrentados a sus respectivas traducciones por Veyrat. Reproducimos aquí ambos textos con las autorizaciones del poeta-traductor y del editor, a quienes agradecemos vivamente su generosidad. Sirvan estas páginas para incitar a su difusión. (Nota del Editor).

## Introducción<sup>2</sup> a Martine Broda

En la primavera de 2006, entregado a un debate que intentaba consolidar en el panorama de la poesía española una rehabilitación plena del lirismo –esa escritura en la que el sujeto se juega siempre su destino–, tuve la alegría de dar a conocer a los lectores españoles la labor investigadora de la gran poeta contemporánea francesa Martine Broda, al proponer y publicar finalmente con enormes dificultades mi traducción de su ensayo “El amor al Nombre”<sup>3</sup>, una lección magistral sobre la poesía y la lírica amorosa, de la que había quedado prendado tras su primera lectura.

En aquellas páginas eruditas y repletas de pasión por la escritura, defendía Broda que “los poemas de amor no se dirigen casi nunca a un destinatario real, porque la cuestión que plantea el lirismo no es la del yo sino la del deseo, a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental: «el deseo del hombre es el deseo del otro” (Lacan)<sup>4</sup>. Así, casi desde los orígenes, lo esencial del corpus de la poesía lírica, está constituido por la poesía amorosa –el resto por la poesía mística, que es fundamentalmente lo mismo. Su auténtico problema es el tuteo, esa invocación en segunda persona que es enviada al otro, considerado como esencialmente ausente, aunque ese envío sea lo único que produce el sentido”<sup>5</sup>. De tal planteamiento inicial nutría la autora un extenso repaso a una veintena de creadores a lo largo de la historia de la literatura, desde la antigüedad clásica pasando por la etapa del amor Cortés hasta los poetas renacentistas, para terminar analizando la obra de Nerval, Scève, Aragon, Tsvetaïeva, Baudelaire o Rilke y refutar, finalmente, la ya tan manida definición de la lírica como «expresión del yo», al tiempo que rehabilitaba el lirismo, el más duro núcleo de lo poético, mostrando todo aquello que verdaderamente representa en la tradición.

Como colofón a su valiente alegato, Broda exhibió entonces una poética combativa, destinada a resultar inmediatamente impopular entre los acomodaticios y localistas poetas franceses –en actitudes similares a las de los siempre triunfantes, en cualquier tiempo, lugar y régimen político, casticistas «figurativos» españoles– contemporáneos, pero que contribuyó a la necesaria limpieza del aire enrarecido que respiraba la languideciente poesía francesa, tras la explosión de las vanguardias y el vacío dejado por la guerra, solamente ocupado por importantes individualidades sin continuidad alguna:

---

2 Este texto se ha publicado con el simple nombre de “Introducción”, in Martine BRODA, *Deslumbramientos*, Traducción, introducción y notas de Miguel Veyrat, Ourense, Linteo (Linteo Poesía), 2009, pp. 9-20.

3 Losada, Buenos Aires, 2006.

4 En el seminario VII de «l’Étique de la psychanalyse» (Seuil, 1986) Lacan, comentando un texto de Freud, el *Entwurf*, introduce el concepto de das Ding, la Cosa, como Otro primordial del sujeto del que se desprenderá el objeto del deseo como objeto siempre recuperado, y que postula por tanto una pérdida originaria. El disfrute de la Cosa materna, y por tanto, la plenitud, están vedadas por la ley de la prohibición del incesto.

5 Las citas conteniendo opiniones de Martine Broda proceden de su ensayo *El amor al nombre*, conversaciones privadas y correo intercambiado entre la poeta y el autor de esta traducción, amén de las confidencias realizadas en el otoño de 2003 a la filósofa Danielle Cohen-Lévinas y publicadas en la revista *le Nouveau Recueil*.

Lejos de toda insipidez sentimental, el lirismo sigue siendo en su más elevada exigencia, un modo de afrontar la condición humana, además del enigma mismo del deseo. Su muerte determinaría la de lo poético, y su reflujo ha llevado a la situación de crisis actual, lo cual testimonia elocuentemente el reciente cuestionario aparecido en una revista: la pregunta planteada a los poetas versaba sobre si la poesía va a desaparecer o debe hacerlo. Hoy en día, en Francia, la poesía, al perder contacto con su público a medida que renuncia a toda dimensión existencial, ética y de destino, deriva en una tendencia a agotarse en juegos paródicos, o incluso a quedarse exangüe, como esa aburrida “poesía blanca” que se mantiene desde hace un tiempo en el proscenio. La actual “modernidad negativa” no ha teorizado nunca su práctica, sólo se contenta con promulgar interdictos, ya que posee, sobre todo, tabúes, y uno de los más risibles es aquel que sospecha siempre de cualquier emoción, incluso la más sobria, aun cuando la poesía posea su propio *pathos*, que es el de la afasia. Con el pretexto de poner a prueba los límites de la lengua, también se imita la abstracción minimalista pictórica, movimiento repetido multitud de veces epigonalmente, sin tener en cuenta que la poesía no puede llegar tan lejos en su propio despojo como la pintura, en razón del vínculo del lenguaje con el sentido y el deseo, que no puede cortarse sino a riesgo de perderlo todo. ¿Hay que erradicar de la lengua todos los nombres del deseo? Mallarmé dijo un día que *la destrucción fue mi Beatriz*, y desde entonces un muro entero de la poesía actual aún no ha podido reedificarse. ¿Es un destino de lo sublime, por exceso de sublimación, el de devenir solamente negativo, o meramente sublime de lo impresentable? ¿Es un destino del deseo puro, a fuerza de quemar los objetos, el de terminar extinguiéndose en un deseo de nada, deseo de muerte?”

Casi al mismo tiempo en que aparecían en castellano estas reflexiones, la editorial Flammarion de París publicaba «Éblouissements» –*Deslumbramientos* en nuestra presente edición en castellano–, la última entrega en verso por el momento de esta poeta, introductora y traductora pionera de Paul Celan a la lengua francesa, además de una de sus principales estudiosas al reconocerse ella misma plenamente en su poesía y sentirse también marcada en las carnes de su familia –al igual que el gran poeta judío rumano– por el hierro del odio, el gas y el fuego de La Shoah, el Holocausto. Ambas obras, de maestro a discípula, tuvieron que crecer en contradicción flagrante con la atroz consigna del fundador de la escuela de Frankfurt, quien primeramente pretendió que *después de Auschwitz no se debiera ya escribir poesía*, viéndose obligado a rectificar cuando conoció la obra del mayor poeta contemporáneo del dolor de los judíos, quien dignificó heroicamente en su poesía la lengua de los verdugos nazis –hasta que puso fin a sus atormentados días entre las aguas del Sena–, tensándola hasta lo indecible al drenarla de sus significados más ocultos por las emociones y la historia, pero sin ocultarla jamás, ni siquiera en sus pausas verbales de conciencia en blanco y hondo aliento a contraluz, porque Celan sabía, y así lo pudo transmitir a Broda y a los demás poetas vivos que supieron escuchar, que *el silencio* en poesía sólo puede representar a la muerte.

«Éblouissements» venía pues a completar la edición íntegra hasta la fecha de los poemas de Martine Broda, tras la publicación de la antología de sus primeros textos dada a conocer por la misma editorial parisina unos años antes con el título de «Poèmes d’été»<sup>6</sup>.

6 Flammarion, 2000

El volumen de 2003, abierto con los breves poemas de «Éblouissements» aquí presentes, comprendía también determinados libros fundamentales de Broda, como «Grand Jour» y la suite «tholos», unificando así la dispersión cronológica de una obra publicada a trompicones a lo largo de la extensa y apasionada biografía de su autora, aunque latiendo siempre con un orden secreto. Este libro que palpita por tanto ahora en las manos del lector en español, condensa muy bien el punto y aparte de una obra poética de excepción que ha conseguido conjugar un lirismo intemporal –o impersonal, si preferimos–, con las vastas inflexiones formales de los últimos decenios. Trabajo de amor y ciencia como de carne y sangre, en el que se inscribe la memoria de un lenguaje portador de angustia de raíz mística, brotada en savia verbal de humanísima conciencia laica.

Por todo ello no será ocioso ahora mismo, en agudo contrapunto a las palabras de Broda sobre el vínculo irrompible de poesía con lenguaje, citar las palabras del poeta español Antonio Colinas, quien en su trabajo de clarificación teórica de la poesía española de postguerra, se ha planteado drásticamente una cuestión que atañe de modo penetrante a los propósitos críticos y estéticos de nuestra poeta judía francesa. Se pregunta Colinas: “¿Poética del silencio o poética de la impotencia? ¿Pensamiento débil o pensamiento de la neoignorancia? ¿Arte pobre o pobre arte? Paradójicamente, todas estas tendencias engañosas que, como producto más de consumo, nos ofrece la “postmodernidad” sólo se dan, con toda su verdad y rigor, en los Padres del Desierto. Ellos sí que sabían dónde estaba el silencio, la debilidad y la pobreza auténticas. y lo sabían por asumir una forma radical de vivir”<sup>7</sup>.

Veamos pues, al hilo de las palabras del poeta del *crujido de la luz* que conduce a la *diritta via* del deseable reino de la epifanía, qué representa para Broda la experiencia de la escritura hacia ese mismo destino, intentando aproximarnos a tales vínculos que penetran en la verdad y rigor de la misma radicalidad de vida de los primitivos ascetas que fueron también poetas –al menos tanto como la unen a la correspondiente expresión formal de su propio tiempo de escritura: Broda siempre escribe poesía en un movimiento acelerado, presa de violenta emoción, confesando que en ella la experiencia poética consiste en una auténtica implosión del éxtasis, estallada formalmente en verso al encuentro con la palabra. En el ensayo *El amor al nombre* ya citado, describe claramente tal vivencia aludiendo a los conceptos de *la iluminación profana*<sup>8</sup> aportada por Benjamín a la ontología poética, la *Epifanía* rilkeana o el *mundo en apoteosis* baudelairiano. Sabemos que la poesía, como la gracia, raramente se presenta en la vida de los hombres, y son ellas mismas las que deciden si aparecer o no, en un tempo que es preciso aceptar sin discusión posible, puesto que en él se desgarran y arrebatan la homogeneidad del propio tiempo. Dicha gracia, la inspiración baudelairiana en apoteosis o el deslumbramiento que sigue al delgadísimo hilo naciente desde el primer crujido de la luz, se alargaría para Broda en la escritura poética, por lo que sus poemas adoptan esa forma inme-

7 Antonio Colinas, *Nuevo tratado de armonía*, Tusquets, 1999

8 Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus ediciones, 1973, pp. 17-59.

diata y definitiva, moldeada por el arrebató epifánico: no los trabaja apenas, no corrige nunca: toda la energía creadora ha sido ya empleada en el primer y explosivo impulso de escritura.

En consecuencia, a ella le resultará imposible escribir bajo cualquier tipo de presión, por miedo a interferir, precisamente, las urgentes presiones del inconsciente. Mas debemos preguntarnos: ¿obedecería esta actitud creadora a un automatismo verbal, similar al ya superado por las vanguardias del pasado siglo, aunque siga practicándose epigonalmente por algunos poetas trasnochados? Todo lo contrario, puesto que también rechaza toda forma de poesía que no fuese primeramente experiencia, tal y como querría Rilke. Pero ¿se podría vivir provocando voluntariamente –como aconsejaba el “poeta-vidente” del *Je est un autre*–, ese estado de gracia sin morir de agotamiento, sin desfallecer en una poesía inane o espiritualmente endógena?: será entonces, para llenar de modo creador esas lagunas entre las súbitas “irrupciones” –como auténticas riadas, avenidas portadoras de lodo creador– de inspiración, por lo que Broda se entrega, inteligentemente, al comentario y al trabajo teórico, tareas en las que brilla desde hace años como directora de investigación del C.N.R.S.<sup>97</sup> sin embargo, la escritura ensayística resultará para ella mucho más dolorosa que la poética, ya que en su práctica debe atravesar numerosas zonas de bloqueo al desear escribir sus ensayos como poemas, lo cual resulta evidentemente imposible y además produce la frustración correspondiente tras el ímprobo esfuerzo realizado. Para compensarlo, decidirá entregarse a la actividad traductora, que consiste siempre en prolongar el gesto de otro, en escribir en la lengua propia aquel poema que uno admira, pero también sabe que jamás sería capaz de escribir. Porque, siempre en términos “benjaminianos”, se encontraría presa de aquel doble movimiento, aunque casi simultáneo, de escribir “sobre”, al tiempo que se escribe “con”, como ha resaltado la filósofa Danielle Cohen-Lévinas al referirse a la obra brodiana: el primero pertenecería a la categoría de la investigación y estudio inherente a la escritura del ensayo, mientras que *escribir con* resultaría ser para la poeta el lugar del absoluto *habitus* poético. Consecuentemente, el paso de un estado de escritura a otro ha constituido el nódulo permanente de su vida. Quizás porque piense –a raíz de tal praxis permanente y exasperante, pero obligada, como ya hemos visto– que “siempre son las grandes obras del pasado las que nos hacen ser poeta: la poesía no se enseña en ninguna escuela con maestros, pero estos existen en sus obras, y contraemos siempre una deuda con ellos, inscribiéndose en tal relación una dimensión dialógica, y por lo tanto ética”. Esta dimensión figura en la base de la actividad ensayística y hermenéutica de traductora de Martine Broda en su sentido más profundo. Y cree humildemente que tales prácticas de inmersión en escrituras poderosas de antaño, son las que la empujaron, profundizando en sus mecanismos mediante el estudio, a mejorar su escritura poética.

Quizás deba confesar ahora por mi parte que muy bien tuvo que ser esa honestidad primigenia de la poeta, tal dimensión ética y consecuente de su obra tanto como de su vida, aquello que me uniera personalmente a su actividad creadora como para “obligarme” en su día a desear introducirla en España. Su lirismo, de una apretada intensidad, se ve gobernado

97 «Centre National de la Recherche Scientifique», equivalente al español CSIC.

en todo momento –en coincidencia con mi propia práctica como poeta– por lo “innombrable” nacido de la fricción entre lo que “es” dicho y escrito, y lo que “no puede” ser dicho o escrito, como distinguiría el propio Adorno en la estela de Wittgenstein, pues la escritura de poesía estará siempre ligada a la función de lo inconsciente mas haciendo entrar en liza a la sintaxis al penetrar, acaso de forma bárbara, en territorios desconocidos hasta entonces. Que en ello exista lo “indecible” o “lo innombrable”, o incluso algo de lo “imposible” en el sentido lacaniano de la palabra (*lo real*) constituye para Broda una verdadera provocación hacia la escritura:

Se trata de rozar lo imposible, e incluso de transmutar en poesía todo el horror. Para mí, como para Paul Celan –cuya obra hizo cambiar de opinión a Adorno, ya que se sigue citando su famosa frase de *Prismas* ignorándose, quizás a propósito, que él mismo enmendó su criterio diez años después en su *dialéctica negativa*<sup>10</sup>–, sí que es posible escribir poesía después de Auschwitz. Esta cuestión, que plantea la posibilidad de la propia poesía inmersa en el horror, incluso hasta más allá de los tiempos de miseria<sup>11</sup>, es importante para mí ya que soy hija superviviente de La Shoah, recibida como legado en mi más tierna infancia bajo la forma de un terrible trauma, aunque este se tomó mucho tiempo para aflorar en mi escritura.

En los *Poèmes d'été*, podremos hallar, como ejemplo a contraluz, un poema sobre los campos de exterminio nazis en el que la palabra misma fue sustituida por un espacio en blanco, ya que estos representan en la obra brodiana lo “innombrable”, pero también la omnipresencia del propio Celan. En paralelo, deberemos también destacar que Broda profesa un hondo amor por la lengua alemana, tal como lo sintiera el propio Celan para quien fue siempre su lengua de trabajo, sin que la sombra siniestra de Hitler lograra desfigurarla en ningún momento, ya que es consciente de que, previamente al desastre, esta ya fue la gran lengua de expresión de la poesía y la filosofía: “amo esa lengua –aclarará Broda por su parte– porque fue la lengua materna de mi propia madre y porque la aprendí en mi pre-adolescencia. El horror la atraviesa, sí, pero sólo porque las palabras están ahí aunque no queramos, y permanecen en la memoria aunque sea a distancia. Se trata de una elipsis de mi propia historia y mi vivencia”.

El encuentro de Martine Broda con la obra poética de Celan ha dado pues a la historia de la literatura no solamente las mejores traducciones al francés de la obra del poeta rumano, como «la rose de personne»<sup>12</sup> y un ensayo fundamental para comprender su poética –no “en-

10 El lector español puede encontrar estas obras de Theodor W. Adorno en las ediciones de Ariel, Barcelona, 1962, que contiene la versión de *Prismas* en castellano de 1947, realizada por George und Hofmannsthal o en la *Obra completa* publicada por Akal en 2005.

11... “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”, pregunta la 248 elegía de Hölderlin *Pan y Vino*. Quizás resulte interesante para el lector estudiar la respuesta de Heidegger (cuya reconciliación con Celan se produjo merced a su encuentro tras la guerra de la mano de René Char) in *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 241-289.

12 Le Nouveau Commerce, 1979. o la reedición revisada de José Corti en 2002.

tenderla”, que es algo muy distinto—, «Dans la main de personne»<sup>13</sup> sino que su propia obra se encuentra inserta en la raíz boscosa de los ritos de paso de una lengua a otra —esencia misma de la poesía, presencia de la historia en su contenido más irremediable— de donde nacerá el tronco vivo de su lenguaje poético personal. Broda habrá de reconocerlo así, aunque matizando que históricamente su primer poema —*Route à trois voix*— fue escrito antes de conocer la obra del maestro, y que aquello que la convirtió en poeta fue en primer lugar la lectura de Racine en voz alta en el Liceo, y ya a escondidas, las de Baudelaire y Rimbaud. Sin embargo, en su vida poética también existen vivos todavía dos grandes amores, aparte del estro mítico de Paul Celan. Estos son Pierre Jean Jouve, con quien mantuvo una intensa relación en su juventud y ocupa un lugar importante en sus ensayos —él, precisamente, que erige a la mujer muerta<sup>14</sup> como objeto amoroso de su deseo (*Pays d'Élène*), dando lugar a una desublimación brutal metaforizada de modo patente en su *Materia celeste* como fuente de vida— y el poeta argentino Roberto Juarroz, a quien deberá el regalo de considerar a la poesía fundamentalmente como celebración: “la poesía es siempre celebración, y lo es incluso en el corazón de las fiestas del abismo, de las fiestas de la nada”, le confió Juarroz un día tras un encuentro inolvidable. Al morir el autor de *Poesía Vertical*, Broda le dedicó el mejor homenaje que pueda hacer un poeta a otro poeta, un ensayo aún inédito en castellano y titulado «Pour Roberto Juarroz». Otro deslumbramiento.

Un buen colofón para estas breves y necesariamente incompletas palabras sobre una de las líricas que seguramente marcará el breve pero intenso canon contemporáneo de mujeres poetas comprometidas, junto a los nombres de Nelly Sachs, Tsvetáieva o Julia de Burgos, entre otras, quizás sería regresar al espíritu de la ética del poema, anteriormente apuntado, que marca hasta la sangre su forma de vivir la relación con Lo Otro y con *El Otro*. Y para ello, nada mejor en mi opinión que descender al nivel de la calle donde nace la poesía entre la vida corriente, aromas de mercado, juegos de niños, gritos, sudor, miedo y basura: “se trataría, como me dijo hace unos años un sorprendente taxista mientras me llevaba una noche a casa, de vivir como poeta, sencillamente, sin contentarse tan sólo con escribir poemas... Creo que incluso sin la lección de Celan, sin la lección de Mandelstam en *El Interlocutor*<sup>15</sup> yo estaría siempre abierta al encuentro con el otro. Nada ilumina tanto como el encuentro con el otro.” ¿Será pues el Otro el objeto perdido, como querría su adorado Lacan? ¿Aquel en cuyo brillo cegador reconocemos la relación con nuestra propia muerte?: *Todo lírico* —decía Baudelaire— *opera fatalmente, en virtud de su naturaleza, un regreso al Edén perdido*. Broda se sigue preguntando hoy en día —y el lector tendrá buena prueba en los poemas que siguen, más los que vendrán pronto a buen seguro y a la luz del hilo tembloroso y fosforescente de su frágil salud—, qué es aquello que existe más allá de la melancolía que pudiera resultar de la

13 Cerf, 1986 y 2002 (reedición aumentada).

14 En la vía lacaniana siempre transitada por Broda, La Muerta evoca una separación del Otro materno que puede ser vivida como un homicidio necesario, condición

15 En 1914, Ossip Mandelstam publica este ensayo aún inédito en castellano, en el que insiste en que la poesía siempre está dirigida a un interlocutor desconocido.

introspección del objeto perdido hacia un supuesto e incierto Edén. Para concluir que quizás se trate de la santidad. Santidad profana, en cualquier caso, como reflejo de la iluminación que impetra en cada uno de sus versos escritos, ya que “el amor está llamado a durar tanto tiempo como el hombre, y durará tanto, que este será para siempre un ser deslumbrante de deseo”. Rosa de nadie, Martine Broda, extraviada en tierra hostil o adosada al deslumbrante blanco muro del *hortus conclusus*, entre el anhelo y el espanto que asedió a tantos otros místicos que hubieron de arder en las brasas fundamentalistas de las *Shoah* de su tiempo o de su propio corazón, sólo por proclamar que el amor –incluso quizá al propio dios– es la única medida posible de todas las cosas.