

y utilizada en perfumería; este recurso no se aprovecha aquí y sí en otras provincias y países extranjeros.

Por todo ello, la flora medicinal de la provincia y del país pide que se le atienda como fuente inagotable de salud y para ello es necesario una reorganización racional y científica de la flora medicinal espontánea y cultivada, un muestreo y censo de géneros, especies y variedades e introducir mejoras en la gran familia de las plantas medicinales, fuente de salud para el hombre, de materia prima para la industria químico-farmacéutica y de valores monetarios mediante su explotación y exportación.

Finalmente, sería una excelente idea, la introducción en centros de enseñanza como las facultades de medicina y farmacia, de una asignatura de Botánica Medicinal como complemento a la formación de los futuros médicos, farmacéuticos y facultativos en estas materias.

ALONSO PIZARRO CALLES

#### BIBLIOGRAFIA

- Bonnier, Gastón: *Flora completa portativa de Francia, Suiza y Bélgica*.
- Caron, Michel: *Plantas Medicinales* (Ediciones Damon).
- Carvajal, P. A.: *Plantas que curan y plantas que matan* (Edt. Mexicanos Reunidos, S.A.).
- Ceballos Jiménez, Andrés: *Plantas silvestres de la Península Ibérica* (H. Blume Ediciones).
- Gálvez Fenoll, A.: *El Universo de las plantas medicinales* (Forma Ediciones S.A.).
- Font Quer, Pío: *Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado* (Editorial Labor, S.A., Barcelona).
- Manta, Daniel: *Enciclopedia de las plantas medicinales* (Ediciones Ferni-Geneve).
- Schauenberg, Paul: *Guía de las plantas medicinales* (Omega).

### EL «FINAL» DE NARCISO: REFLEXION SOBRE POETICA Y TRADUCCION A PROPOSITO DE PAUL VALÉRY

Mientras Apollinaire y Cendrars buscan una «lirización» del mundo de la modernidad —el de nuestro incipiente siglo— «figurándolo» mediante un lenguaje poético progresista y simpatizante, Paul Valéry vuelve a la tradición de los utopismos poéticos del lenguaje exquisito al servicio de una búsqueda filosófica del Ser.

Parece que, si bien ha recogido la bandera abandonada, casi perdida, de Mallarmé, no ha hecho sino portarla hacia otra larga, elegante derrota.

La catástrofe de «Igitur» ha dado paso a los  *finales* —entiéndase el término en su acepción técnica musical— de un imposible Narciso.

No quiere esto decir que los esfuerzos de Valéry por reintegrar el lenguaje a la vida del espíritu y de inocular la energía espiritual en las formas del lenguaje hayan sido inútiles. Como Mallarmé y mucho más que él ha enriquecido las potencialidades del lenguaje poético mediante su teoría de las *gênes exquisites* aplicada sin desfallecimientos. También ha ofrecido, con la depuración del lenguaje poético, la intrahistoria del drama de su propia existencia.

Tal vez desde Lucrecio nada semejante se había intentado. Lo que no está claro es que este intento de poetizar intelectual y lúdicamente la aventura del Ser y las intenciones del espíritu sea la mejor manera de hacer una poesía «pura» en el sentido químico del término. No puede definirse como absoluta una poética que se pretende formal y está a la vez al servicio de la Idea.

Desterrar la prosa, quintaesenciar el discurso, descarnar la lengua de sus gangas sensibles y ampliamente comunicativas no equivale a destilar lo poético sino únicamente a destilar las formas de lo poético, pero la poesía está también y sobre todo en la capacidad de comunicar a un lector no tan

iniciado una emoción más compleja, más rica y variada, aunque quizá menos unitaria e intensamente dirigida.

Lo cierto es que esta dramatización poética de una experiencia espiritual de signo intelectualista deja un tanto frío al lector ordinario.

La poética de P. Valéry puede no ser narcisista en el sentido vulgar del término<sup>1</sup>, es decir complaciente y satisfecha y pagada de sí misma, pero es narcisista en el sentido profundo que Valéry da al mito de Narciso: confrontación del hombre tal como se ve y tal como se pretendería en una definición absoluta y genérica, con el ser circunscrito a las coordenadas de su circunstancia. Oposición de un todo con una de sus partes, y la tragedia que resulta de esta unión inconcebible. En ese punto Valéry se acerca a una concepción existencialista del absurdo humano.

He creído que ninguna otra composición podría representar mejor el *impasse* de la poesía valeriana que el *finale* inacabado de los tres *Fragments de Narcisse* que aparecieron en la colección *Charmes* de 1922<sup>2</sup>.

1 Como pretende G. Aigrisse en su estudio 'Une manière de narcissisme', en *Psychanalyse de Paul Valéry* (Ed. Universitaires, Paris 1970) incluido en el colectivo *Les critiques de notre temps et Valéry* (Garnier, Paris 1971).

2

«O mon corps, mon cher corps, temple qui me sépares  
De ma divinté, je voudrais apaiser  
Votre bouche... Et bientôt, je briserais,                   295  
Ce peu qui nous defend de l'extrême existence,  
Cette tremblante, frêle, et pieuse distance  
Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux!  
Adieu... sens-tu frémir mille flottants adieux...?  
Bientôt va frissonner le désordre des ombres!                   300  
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,  
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...  
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,  
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...  
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,                   305  
Elle se fait immense et ne rencontre rien...  
Entre la mort et soi, quel regard est le sien!  
Dieux! de l'auguste jour, le pâle et tendre reste  
Va des jours consumés joindre le sort funeste;  
Il s'abîme aux enfers du profond souvenir!                   310  
Hélas, corps misérable, il est temps de s'unir...  
Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être!  
L'insaisissable amour que tu me vins promettre  
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...»

*Fragments du Narcisse*, versos 293-314 (III)

El lector podrá encontrar este final del tercero de los Fragmentos en la colección de bolsillo Gallimard, con el título *Poésies*, p. 73 de la Edición renovada de 1958.

La intención del autor es, según confesión propia, reunir todos los fragmentos de sus Narcisos para hacer un libro tan bello en cuanto a forma y substancia como creía serlo el miserable adolescente mítico. Haciéndolo preceder de una introducción explicatoria de su propia idea metafísica del mito y cerrando el tercero y último de los poemas con un final instrumentado, sólo esbozado en el original, en que se hubiera visto la noche caída en la fuente, la imagen adorada abolida y en su lugar todo el cielo estrellado reflejado por el agua tenebrosa.

David E. M. Elder ha estudiado alguno de los fragmentos más desarrollados de los esbozados por Valéry de este *final*<sup>3</sup>. En 1926 el poeta está ya tan convencido de que no será capaz de cerrar las oberturas de su mito tantas veces orquestado que tolera que le publiquen un texto considerado como imperfecto.

Además de los tres *Fragments* hay otras obras dedicadas por Valéry a este personaje de la mitología como es el caso de *Enfance aux cygnes*, *Narcisse parle*, *Cantate du Narcisse*.

En *Enfance aux cygnes* nos relata el poeta cómo estuvo a punto de ahogarse en el estanque de un jardín público, en su ciudad natal de Sète. No pudiendo recordar nada, dado que no tenía entonces más de tres años, habla por boca de otros testigos: la criada que lo dejó abandonado para ir en busca de un soldado amigo, el hombre que lo rescató, la reacción de su abuelo.

Al tiempo trata de reinventar la escena interpretándola simbólicamente: parece que este accidente debió dejar huellas profundas en el psiquismo de Valéry como el rechazo de *ver*, el deseo de vuelta al seno materno, pero también la transformación de la madre-refugio en madre terrible por la presencia del hombre, la atracción por el vértigo, la angustia de la muerte y tal vez el deseo de hacerse perdonar o por lo menos olvidar.

De todo ello parece que hay huella en el texto, si bien cincuenta años de tiempo han aportado elementos nuevos al autor en su forma de ver el mundo, el hombre y la poesía.

Según confesión de Valéry el tema de Narciso le habría surgido como idea de contrapunto a esa otra composición tan severa, tan trabajada, de *La jeune Parque* escrita diez años antes, contrapunto, además, al desencañamiento verbal de *La Pythie*, monumento en fin, de transparente belleza y serenidad.

La dirección y la intención estéticas del final, aparecen ya en el primer

3 Véase, *Cahiers Paul Valéry I. Poétique et Poesie* (Gallimard 1975).

verso del *Fragment I*: «Que tu brilles enfin, terme pur de ma course!». El embelesamiento y el afán de acabamiento de un acto puro de creación poética no serán satisfechos por la vía de las correspondencias y del drama de la preparación: drama intelectual de las distancias, reales e imaginarias, ínfimas e infinitas entre las virtualidades y las cristalizaciones, entre el yo y su imagen, entre el ser y el conocer, entre el todo y la parte, entre el alma y el cuerpo.

Dice David E. M. Elder que pensar Narciso es pensar tragedia como mal del arte o del amor, descendimiento en sí, provocado por una imagen inaprehensible y todopoderosa que desemboca en gozo y en angustia lúcidos. Narciso es el símbolo de todo poeta, un loco perdido en la aventura del lenguaje, un místico en busca de la ilusión de contacto entre ser y conocer.

Los *Frangments* que han comenzado ante el agua brillante y en la atmósfera mediterránea de un acto creador se terminan en armónica blanquinegra, en el seno de un agua silenciosa que incita al héroe a perderse sin pesar. Mientras que el cielo encuentra su reflejo perfecto en la fuente, Narciso no puede realizar entre su imagen y su ser verdadero una armonía semejante. La tragedia, intelectual y poética, está en que, contrariamente al universo contemplado, el universo interior de Narciso abunda de armonías inaprehensibles, de tensiones y de discordancias que el espejo del lenguaje no es capaz de captar ni de plasmar.

Nada ha molestado tanto a Valéry como esa sensación de lo arbitrario en algunas manifestaciones artísticas, como es el caso del género novelesco donde, no habiendo convenciones adoptadas previamente, caben todos los cambios.

Cuando el poeta dice que lo único real en arte es el arte está queriendo decir que lo que cuenta es ese convencionalismo espiritual que se realiza según sus propios presupuestos. Arte de formalismos en que lo que vale no es la representación de lo real, pues el producto del arte es lo imaginado, sino el puro ejercicio de transformaciones sobre el lenguaje que se traducen en descubrimientos renovados, procediendo de las palabras para componer las ideas y viceversa. Sacralización del hecho literario que está al otro extremo de la «socialización», conquista del lenguaje o de la realidad por él más bien que representación divulgadora.

El abanico de formas posibles que van buscando cristalizar la curva de un movimiento abarcador cuasi perfecto define lo que Jakobson consideraba traducción intralingual o inmanente a la propia lengua. La interlingual, o transcendente, debe comprender esa primera fase de la traducción mediante lecturas semejantes de los proyectos y de los textos y de sus transformaciones en la aventura creadora del autor.

El problema que se plantea, el problema de fondo, es un postulado de fidelidad. Llegar hasta donde ha querido llegar el autor no equivale a llegar hasta donde ha llegado. De la misma manera que un texto existe no sólo en cada lectura particular sino en la suma de todas las lecturas parciales posibles, la traducción únicamente será aceptable si se respetan no sólo las intenciones presupuestas al autor, sino también el resultado real total.

El nuevo formalismo raciniano del virtuosísimo Valéry, aunque no sea compartido por un traductor más aficionado por ejemplo a un lirismo más «inspirado» en los sucesos y en las cosas, debe ser aceptado tal cual, si se quiere que su estilo pase a los lectores de nuestra re-escritura.

Para este traductor que tuvo la oportunidad de reescribir en castellano un ejercicio tan laborioso como *La jeune Parque*<sup>4</sup> debería representar poco riesgo y esfuerzo el enfrentarse a un texto como este del final de Narciso. Por otra parte, ¿no nos invita el propio autor a practicar una hipertraducción cuando sabemos que él mismo consideraba este resultado imperfecto?

Sin embargo seguimos creyendo que debemos ser fieles al resultado de la creación pues si interpretáramos a nuestra manera nos podríamos desviar sin rumbo sin, por otra parte, tener la seguridad de acertar.

Nuestra mejor garantía es el conocimiento de la poética del autor pero también el de las virtualidades comparativas de nuestra lengua de llegada.

El traductor sopesa las ganancias y las pérdidas, y sólo acepta estas últimas cuando representan el menor mal en el conjunto de las opciones, pendiente ante todo del proyecto materializado de un autor extranjero pero también abierto a lecturas correctas de los lectores y críticos de la lengua término. Los vocablos deben conservar la marca del tono y de la intención contextual en que fueron escritos; la marca del tiempo permanecerá en la memoria del crítico o simplemente del conocedor de la historia literaria.

El *dépaysement* del lector ordinario se desprenderá del *décalage* entre dos sincronías lingüísticas y literarias forzosamente alejadas, pues el traductor no tiene más remedio que traducir para su momento cultural y desde un estado de lengua siempre cambiante.

Me ha parecido conveniente esta larga introducción no sólo para integrar los 22 versos de este final en el contexto de los 314 de los tres Fragmentos, sino también para esclarecer el modo de hacer de un escritor tan difícil como P. Valéry.

También espero haber esclarecido suficientemente el texto como para

4 La versión, dotada de una amplia introducción y proyectada como parte de un colectivo de estudios sobre Valéry se terminó en 1981 y está aún por publicar.

que el lector pueda comprender algunos pasajes oscuros a primera vista, como es el caso del verso 295 en donde podría hablarse de ambigüedad —en el caso de *votre bouche: votre* está condicionado por *divinité*.

La imagen del árbol es arquetípica en la obra de nuestro autor, símbolo de exaltación, de superación, de mediación, de afectividad, de feminidad (o de hermafroditismo en el mito de Narciso): flujo de universo y en nuestro caso sustancia ciega, muñones o raíces de lo humano en busca de la luz y del conocimiento.

El poeta acepta luego «abismarse en los infiernos del profundo recuerdo», mas curado ya de su deseo de volver al claustro materno, no parece precipitar a su Narciso en la fuente. Nada en el poema permite afirmar que Narciso se arroja al agua. El se inclina: «beso que se abaja». *Desearía* romper el líquido tabique y tiembla al pensar en la unión de su cuerpo con la divinidad, pero tal vez al inclinarse ve al fin la verdad, es decir, la ninfa que él ama y no su propia imagen ya rota por el desencanto de un amor inalcanzable.

Todo ocurre, según expresión de G. Aigrisse, como si el poeta, confrontado con el sentido de su sueño, saliera victorioso de esta lucha, dispuesto a decir «yo».

Desde el punto de vista de la composición poética es admirable la regularidad y el corte clásico de los *alexandrins* con sus cesuras intactas, salvo en los versos 301 y 309. Además estos dísticos rimados a la manera de Racine ganan en concentración, se potencian al máximo con recurrencias internas de todo tipo: aliteraciones constantes que «figuran» los movimientos y aun las ideas, asonancias de toda clase. En este sentido el trabajo formal de Valéry es superior al de los versolibristas a pesar de la introducción por estos últimos de otros modos de recurrencia como el de los esquemas gramaticales.

Octave Nadal —en el colectivo citado— asegura que nadie ha ido tan lejos como nuestro autor en el ejercicio total de las formas léxicas del lenguaje. Su paleta contiene explicitada la historia de todas las formas posibles de la combinación verbal. Lo que hace que el traductor se acerque con recelo y temor a un texto para el que la balanza aprestada ha de tener un fiel exacto, donde las pérdidas van a ser sin duda abundantes pues son muchas las implicaciones polisémicas, donde la vigilancia ha de ser extrema para no dejar escapar la intención de los matices.

En casos así, cuando la construcción verbal es tan artística y menos arbitraria de un contenido que se deja representar, la actitud más segura es la de una traducción lo más literal posible. El traductor tendrá que res-

petar los silencios dramáticos de los puntos suspensivos y de las otras pausas, pero también un ritmo que simboliza peculiarmente el espacio imaginado y es espejo y filigrana lingüística. En este texto como en la generalidad de la obra poética de Valéry, las palabras buscan con amor la imagen que proyectan y quisieran unirse estrechamente a ella.

En la práctica de la versión el primer problema que se plantea es el del sustantivo *baiser*, entrepausado y yuxtapuesto en metáfora pura al final del verso 3. Las fórmulas imaginables dentro del modelo sílabo-acentual como *en un besar, con besar, un besar*, aunque sirven a la rima, no son suficientemente expresivas y es preferible la versión literal *beso*.

La forma verbal *je voudrais* no es recuperable satisfactoriamente por la española *querría*. El contexto sonoro da una idea más intensa de deseo gracias a la acumulación de silbantes, labiales, y labiodentales. El hemistiquio en versión española (el 2º del v. 2 y el 1º del 3) incorpora al deseo la violencia de las consonantes implosivas sordas. Es difícil encontrar un artificio acústico de oscura sonoridad en castellano.

Veamos cómo podría quedar esta primera parte de la composición:

«¡Caro cuerpo, oh mi cuerpo, templo que me separas  
de la divinidad, yo querría aplacar  
vuestra boca... Y muy pronto, yo quebraría, beso,  
lo poco que nos aleja de la extrema existencia,  
esa temblante, frágil, y piadosa distancia  
entre mí mismo y la onda, y mi alma, y los dioses...!».

Además de las pérdidas señaladas el crítico percibirá sin duda otras (como el cambio de la diéresis en *pi-euses* por una sinéresis). La mayor pérdida se produce en el eje rimático.

El verso 299 es difícil de recuperar en sus efectos miméticos acústico-acentuales. Las opciones podrían ser varias, pero ninguna consigue recrear las recurrencias *mir-mil, fré-flo*. En estos casos no se le puede pedir al traductor más que una oblicuidad provista de una equivalencia o semejanza sonora.

«Adiós... ¿sientes temblar miles de adioses tremolantes?»

En el cómputo global, y según quedó demostrado en la comparación acústica que hicimos entre el texto de *La jeune Parque* y el de *La joven Parca*, hay una compensación de sonoridades mayor de lo que se podría esperar entre dos lenguas que aun siendo hermanas tienen sistemas vocálicos y algunos fonemas consonánticos bastante dispares.

De esta segunda parte señalaré algunas modificaciones que inflexionan, creo que felizmente, la literalidad: *affreusement* = con espanto; *qui disparaît* = evanescente; *forêt* = arboleda; *puissance* = pujanza; *quel regard est le sien!* = ¡qué mirada proyecta! El verso 305 hay que sintetizarlo dado que su sustancia oral es mucho más larga que la correspondiente en español.

Este podría ser el resultado de la segunda parte:

«Adiós... sientes temblar miles de adioses tremolantes?  
¡Va a estremecerse pronto el desorden de sombras!  
El ciego árbol hacia el árbol extiende sus miembros lóbregos,  
y busca con espanto al árbol evanescente...  
Mi alma así se pierde en su propia arboleda  
do la pujanza escapa a sus formas supremas...  
El alma, alma de ojos negros, toca en las mismas tinieblas,  
luego se hace inmensa y ya no encuentra nada...  
Entre la muerte y ella ¡qué mirada proyecta!».

La versión del axis rimático ha mejorado con respecto a la de la primera parte. A veces, como en el verso 300, un hábil manejo del hipérbaton resuelve los problemas.

Este acercamiento al original según los presupuestos de una traducción lo más literal posible constituye una de las empresas más arriesgadas y arduas a la vez que más nobles y altas entre todos los modos y maneras de traducir como muy bien dice G. Steiner<sup>5</sup>.

En la tercera y última parte las formas *jour, va... joindre, hélas, Penche-toi* son las que difieren más notablemente de las literalmente equivalentes en español. Hay que traducirlas casi todas descuidando la acústica y el metro y sirviendo primordialmente, como tiene que ser, al significado: *jour-día; hélas-ay; penche-toi-inclínate*. El verso 309 es el que teóricamente se presenta como más difícil en todo el texto. Le hemos dado muchas vueltas procurando respetar a un tiempo su ritmo y su sentido

<sup>5</sup> Concebida con rigor y no como aparece groseramente realizada en la mayoría de los casos... «loin d'être le mode de traduction le plus rudimentaire, le plus évident, la traduction littérale (...) est en réalité le moins accessible. La véritable version interlinéaire est le but suprême, irréalisable de la tentative herméneutique». Véase: *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, versión francesa del original inglés de 1975 a cargo de Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel (Capítulo V: *Le parcours herméneutique*, p. 287 y ss.).

Véase, para terminar, la conclusión del *Final* en lengua española:

«Dioses! de este augusto día, el pálido y tierno resto  
va de los ya consumidos sumándose al sino funesto:  
¡En infiernos se abisma del profundo recuerdo!  
¡Inclínate, bésate! ¡Tiembla con todo tu ser!  
El inalcanzable amor que llegaste a prometerme  
pasa, y en un temblor, quiebra a Narciso, y huye...».

El último verso queda roto, como el protagonista mismo, con una rima iniciada e interrumpida.

TEODORO SAEZ HERMOSILLA