

PAUL VALÉRY: *Charmes / (en)Cantos*. Edición bilingüe y traducción de Antonio Pamies. Prólogo de Joëlle Guatelli-Tedeschi. La Página Ediciones, Col. Voces de la Frontera, Tenerife-Madrid 2013.

Wenceslao-Carlos Lozano

*Oh ! qui dira les torts de la rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne faux et creux sous la lime?
Paul Verlaine, Art poétique*

*¡Oh! ¿Quién dirá los males de la rima?
¿Qué niño sordo o qué negro loco
nos ha forjado esa joya barata
que suena falsa y hueca bajo la lima?
Paul Verlaine, Arte poética*

Las letras hispano-francesas están de enhorabuena. Por fin ve la luz en castellano, en edición bilingüe y traducción de Antonio Pamies, el poemario *Charmes* (1922) de Paul Valéry, un conjunto de veintiún poemas de asombroso virtuosismo compositivo, solo uno de los cuales, el muy celebrado *Cementerio marino*, ha sido objeto de múltiples traducciones a nuestro idioma. *(En)Cantos* —La Página Ediciones, Tenerife-Madrid 2013— colma así una importante laguna y lo hace mediante una traducción esmerada y ambiciosa, respetuosa

con el metro y la rima además de precedida de un excelente prólogo de la filóloga Joëlle Guatelli-Tedeschi, cuya solvencia crítica y fineza analítica contribuyen muy mucho a aprehender y calibrar la figura del colosal poeta de Sète.

Si bien es cierto que las traducciones poéticas no suelen pasar de mero consuelo, cuando no sucedáneo, para quienes desconocen la lengua del autor, también tienen una ventajosa aptitud para generar infinidad de variantes, incluso dentro de una misma lengua. Nada está dicho para siempre en un poema extranjero, al que cada época puede aportar sus peculiares refundiciones, un derecho que el carácter definitivo del texto original niega a su cultura de origen. Entre sus traducciones a nuestro idioma, *El cementerio marino* cuenta las de dos grandes poetas de la misma generación, Jorge Guillén y Gerardo Diego, por no hablar del poema-homenaje que le dedicara Antonio Carvajal (*Casi una fantasía*), reinterpretando versos enteros del maestro de Sète. El poema francés se comporta así como un inagotable inspirador de poemas en otras lenguas que, pese a todo lo que puedan haber perdido en el camino, en ocasiones aportan sonidos, sabores y asociaciones de ideas que desvelan potencialidades latentes en el original, o al menos desapercibidas para muchos lectores. Tal vez por ello muchos poetas, entre los cuales Valéry, admitan haber disfrutado leyéndose en otra lengua.

Le Cimetière marin se publicó suelto en la emblemática revista literaria *Nouvelle Revue Française* (junio de 1920) y acabó inserto en el libro *Charmes* (1922), que no lo incluía inicialmente y que, hasta la fecha, no se había traducido al castellano. El poeta cuenta que mediaron veinte años entre el primer esbozo de su *Cimetière* y la publicación del texto definitivo. Algo parecido le ha ocurrido a Antonio Pamies, que publicó una primera versión del poema en la revista *Campus* (Universidad de Granada, 1987), y la dejó reposar en barrica durante una década hasta hacer otra en portugués, también métrica

y rimada, publicada en *Sendeban* (1996), revista de la facultad de Traducción e Interpretación de la misma universidad, donde de hecho ejerce la docencia desde hace más de un cuarto de siglo. Pasada otra década, utilizó esa última para retocar la inicial versión española y, esta vez, insertarla en una traducción completa de *Charmes*. Procede señalar que, más que por la evidente complejidad de la tarea, los años transcurridos se justifican por la conveniencia de que el tiempo acrisole su diversidad interpretativa.

Nadie ignora que el mantenimiento de la rima es una hazaña de alto riesgo, tanto más expuesta y gratuita desde que dejara de tenerse por un rasgo definitorio del lenguaje poético. Eso no quita para que el propio Valéry afirmara que cuando todos los poetas escribieran en verso libre, quien recurriera a la métrica tradicional sería el verdadero innovador; una premonición formalmente retórica por parte de quien compuso la totalidad de su obra en verso medido y rima consonante. Ya había Verlaine, tan sobrado de ironía en su poema *Arte Poética*, condenado la rima sin por ello dejar de emplearla de continuo en su extensa y genial productividad. Así pues, lo para algunos anticuado puede, en determinados casos, resultar siendo una suerte de autoexilio. ¿Puede ignorar el traductor un elemento que, lejos de mero adorno, supone un implícito un manifiesto literario, tanto más en un poeta abiertamente neoclasicista como Valéry? Traducir rimando a menudo obliga a lacerantes renunciaciones por razones meramente fonéticas, pero ¿acaso se sustraía el poeta a la tiranía de las geometrías sonoras por militante seguidismo a las imposiciones modernistas de su siglo? Ciertamente no, tal como manifiesta en estos versos del *Cementerio marino*:

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !

Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !

Zenón, crüel Zenón, Zenón de Elea,
clavaste en mí tu flecha que cimbreaba,
volando sin volar, paralizada,
me engendra y mata. El sol, eterna fuga,
es para ti una sombra de tortuga,
alma, Aquiles de estática zancada.

De entrada, ya el título del libro es intraducible por su deliberada ambigüedad, pues *charmes* significa «encantos» pero también «encantamientos», además de su sentido etimológico: «cantos» (< lat. *carmina*), siempre relevante para el obsesivo simbolismo musical de este autor. Aquí, Antonio Pamies ha recurrido atinadamente a un artificio gráfico, *(en)Cantos*, para recuperar una ambivalencia semántica ausente en nuestra lengua. Por el mismo motivo, pero en dirección inversa, ha alterado otro título debido a que la clara ambigüedad de *Al plátano* para traducir *Au platane* podía remitir erróneamente a una bananera o, peor aún, al fruto de la misma. El latinismo *Platanácea* esquiva esa dilogía. El metro resultaba especialmente problemático en el *Cántico de las columnas*, cuyo verso breve crea una verticalidad visual que evoca la de las columnas. Obviamente, cuanto más breve es el verso más difícil resulta mantener la rima sin alejarse del sentido, pero ¿puede eliminarse esa relación entre forma y contenido que constituye la gracia del original? Por otra parte, el verso blanco puede también conllevar cambios «para no rimar» allí donde las rimas de ambas lenguas coinciden, en cuyo caso el remedio podría ser peor que la enfermedad.

El primer poema, *Aurore*, es el único en el que el traductor opta por sacrificar la rima y alterar la métrica, para marcar el tono de la obra a través de contenidos e imágenes antes de imitar también las sonoridades del original, como hace en

los demás poemas. En alguna parte de sus *Cuadernos*, Valéry nos dice que la poesía es *une longue hésitation entre le son et le sens*, pero esta permanente negociación entre significado y sonoridad no se esconde solo en los timbres de la rima y la potencia rítmica del silabismo y la acentuación, sino también en la orquestación aliterativa del poema *La durmiente: Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons*; o en la armonía imitativa de los versos del *Cementerio: Et le ciel chante à l'âme consumée / Le changement des rives en rumeur*, que reconstruye la imagen con el sonido, pues los fonemas ([š], [ž], [z]) evocan la muerte apacible de las olas en la orilla. El traductor había emulado fielmente esta figura en su versión portuguesa (*E o firmamento á alma consumida / Chora o mudar das margens en rumor*), pero al carecer el castellano de fricativas sonoras, debió conformarse con líquidas y nasales ([l], [r], [m], [n]): *Y el cielo canta al alma que se apura / El mudar de la orilla en un rumor*. El reto del fonosimbolismo no es asunto baladí tratándose de este poeta, cuya escritura persigue, como recomendaba Verlaine en su *Arte poética*, no el color sino los matices: *Car nous voulons la nuance encor / Pas la couleur, rien que la nuance*.

Al margen de la siempre arriesgada apropiación del tan revisitado *Cementerio marino*, la traducción de los demás poemas, entre ellos algunos muy largos como *La Pitia*, *Esbozo de una serpiente* o *Fragmentos de Narciso*, se ha atendido a criterios más convencionales, al menos libres de la presión añadida del diálogo intertextual con otras versiones, salvo cuatro poemas breves traducidos por Jorge Guillén aunque no publicados como traducciones sino como obra propia. En tanto que composición, *Charmes* requería una unidad de estilo no solo entre una lengua y otra, sino entre cada poema, al margen de su variedad formal, algo que solo el tiempo aporta mediante la lenta pero inexorable magia de la maduración, a la que también apelaba el poeta:

Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leurs découvertes !

En vosotras, duras granadas,
Por vuestros granos entreabiertas,
Creo admirar frentes despiertas
Por sus ideas estalladas.

Es en las imágenes del *Remero* donde, creo, mejor se aprecia el mimetismo formal de la traducción, evocando la tentadora y engañosa paz de la muerte, simbolizada por los espejismos bucólicos del agua dormida en el silente amanecer, para quebrarla con la puñalada de la vida simbolizada por el remo y las corrientes, invirtiendo el valor de todos estos tópicos sin perder la cadencia del alejandrino ni la disposición de la rima.

Sous les ponts annelés, l'eau profonde me porte,
Voûtes pleines de vent, de murmure et de nuit,
Ils courent sur un front qu'ils écrasent d'ennui,
Mais dont l'os orgueilleux est plus dur que leur porte.

Bajo anillados puentes me lleva el agua incierta,
Bóvedas de susurros, y de noche, y de viento,
Corriendo hacia una frente que hunden de aburrimiento
Cuyo altanero hueso ha de vencer su puerta.

Los poemas largos, durante tanto tiempo ignotos en nuestra lengua, remiten al universo grecolatino o bíblico, una antigüedad mítica revisitada por el peculiar neo-racionalismo valeryano. Así, en *Fragmentos de Narciso*, la focalización del drama amoroso nacido de la ineluctable separación de Narciso y su propio reflejo que produce la noche propicia una caudalosa intertextualidad ahijada

por la tradición bucólica mediterránea, y conforma un suntuoso y virgiliano *locus amenus* al que una inapelable maldición esfuma por ser la luz solar el único vínculo entre unos amantes cuyas noches son rigurosamente incompatibles. Aquí, sin la menor duda, la traducción es formalmente muy similar, aunque recurriendo a otras palabras y estructuras sintácticas, por remitir a un acervo compartido por ambas culturas y tradiciones literarias.

Ô douceur de survivre à la force du jour,
 Quand elle se retire enfin rose d'amour,
 Encore un peu brûlante, et lasse, mais comblée,
 Et de tant de trésors tendrement accablée
 Par de tels souvenirs qu'ils empourprent sa mort,
 Et qu'ils la font heureuse agenouiller dans l'or,
 Puis s'étendre, se fondre, et perdre sa vengeance,
 Et s'éteindre en un songe en qui le soir se change.

[...]

Mais que ta bouche est belle en ce muet blasphème !
 Ô semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même,
 Éphémère immortel, si clair devant mes yeux,
 Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
 Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
 Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,
 Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit !

Dulce es sobrevivir a la fuerza del día,
 Que, ya rosa de amor, a las sombras se alía,
 En la ardiente fatiga de un cielo que madura,
 Tiernamente colmada entre tanto tesoro,
 De un recuerdo tan bello que su muerte empurpura,
 Haciendo que, dichosa, se arrodille en el oro

Perdiendo su vendimia hasta yacer inerte,
Y apagarse en un sueño que en noche se convierte.

[...]

¡Y qué hermosa es tu boca en su blasfemia muda!
Semejante... aun así, que yo mismo más bello,
Efímero inmortal, ya la visión desnuda
De tus dedos de perla y sedoso cabello
Se pierde entre las sombras de la noche cerrada,
La tiniebla cortante que de nuevo te aleja,
Desliza entre nosotros el filo de su espada.

En última instancia, esta inaprensible pero esencial dialéctica entre las sustancias sonora y conceptual acaba siendo la primordial razón de ser de la poesía, donde lo narrado y lo nombrado solo son apariencia, razón por la cual su traducción tiene algo de paradójico ya que, como señaló Octavio Paz en su arrolladoramente bello *Mono gramático*: «El poeta no es el que nombra las cosas sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos».