

U
N LANCE DE
Un coup de
D
ADOS
J
AMÁS
jamais
A
BOLIRÁ
n'abolira
E
L
A
ZAR
le Hasard

STÉPHANE MALLARMÉ
Edición bilingüe

┌ *Acompañado de dos
ensayos y un escolio de:
Luis Vicente de Aquinaga
Samuel Bernal
Ángel Ortuño*

UN LANCE DE
Un coup de
DADOS
JAMÁS
jamais
n'abolira BOLIRÁ
EL AZAR
le Hasard

Título original: *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 1897



De la edición:

Licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional

Se permite copiar y compartir esta edición por cualquier medio, siempre y cuando no se haga con fines comerciales, no se modifique el contenido, se respete su autoría y esta nota se mantenga.

De la traducción:

Licencia Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional

Se permite la reproducción, redistribución, remezcla, retoque y transformación de esta traducción al español, incluso con fines comerciales, siempre y cuando todas sus obras derivadas se licencien bajo estas mismas condiciones, se respete su autoría y esta nota se mantenga.

De los ensayos y el escolio:

Licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional

Se permite copiar y compartir estos textos por cualquier medio, siempre y cuando no se haga con fines comerciales, no se modifique el contenido, se respete su autoría y esta nota se mantenga.

Primera edición, 2016

Diseño, formación y portada: Karla Preciado y Erika Rivera

Cuidado de la edición: Erandi Barbosa y Erika Rivera

Corrección: Samuel Bernal y Carlos Armenta

Traducción: Francisco Estrada y Samuel Bernal

ISBN: 978-607-96834-1-2

ISBN: 978-607-734-067-6

El Quinqué Amarillo Publicaciones,
S. C. de R. L. de C. V.
Prisciliano Sánchez 1075, col. Americana,
C. P. 44160 Guadalajara, Jalisco

Secretaría de Cultura
Gobierno del Estado de Jalisco
Av. La Paz 875, Zona Centro
C. P. 44100 Guadalajara, Jalisco

Impreso en México

www.editorialambar.com



Mtro. Jorge Aristóteles Sandoval Díaz - Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

Lic. Roberto López Lara - Secretario General de Gobierno

Dra. Myriam Váchez Plagnol - Secretaria de Cultura

Dr. Tomás Eduardo Orendain Verduzco - Director General de Patrimonio Cultural

Lic. Samuel Gómez Luna Cortés - Director de Investigaciones y Publicaciones

U
N LANCE DE
Un coup de
D
ADOS
J
AMÁS
Dés
jamais
A
BOLIRÁ
n'abolira
E
L
A
ZAR
le Hasard

STÉPHANE MALLARMÉ

Edición bilingüe

COLECCIÓN
DOMINIO
PÚBLICO



CULTURA



ámbar
COOPERATIVA EDITORIAL

— ENSAYO —

M
ALLARMÉ
(todavía) entre nosotros

por Luis Vicente de Aguinaga

Leer las traducciones que se hayan hecho de un poeta quizá no sirva para entender a ese poeta, pero sí para entender lo que se haya pensado a propósito suyo en ciertas épocas y países. En español, como acaso en otros idiomas, a Stéphane Mallarmé le ha tocado vivir —como ya sugirió, hace más de medio siglo, José Lezama Lima— dos vidas no necesariamente paralelas: una, la del sutil poeta de “Aparición”, “La tumba de Edgar Poe”, “Brisa marina” o “Santa”, objeto de las traducciones de Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Guillermo Valencia o Mauricio Bacarisse; otra, la del autor de lectura ingrata, complejo, casi se diría que abstracto por fatalidad, de *Igitur* y *Un lance de Dados jamás abolirá el Azar*, traducido por Agustín O. Larrauri, Federico Gorbea o Cintio Vitier.¹ De semejante divergencia no debe inferirse una disparidad interior en la obra de Mallarmé ni una desigualdad radical entre sus traductores. La explicación atañe, más bien, a una cuestión de idioma, pero no sólo de *idioma lingüístico* sino de *idioma cultural*, si la expresión se me permite.

Importa, pues, preguntarse no sólo a qué lengua sino a qué oído, a qué ritmo, a qué sensibilidad, a qué imaginación fue traducido el poeta en las diferentes versiones de modernistas, posmodernistas y vanguardistas

¹ El registro más completo de traducciones de Mallarmé al español se debe a Ricardo Silva Santisteban (*Stéphane Mallarmé en castellano*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998).

cubanos o españoles, colombianos o mexicanos. La cuestión ha sido abordada por Miguel Gallego Roca en un capítulo de su libro *Poesía importada*² y fue tema de una jornada de investigación en París en diciembre de 2013.³ Formular una respuesta mínimamente satisfactoria es difícil. Con estas notas quiero acercarme a un punto en particular: el de la recepción *literaria*, en México, de Mallarmé. Sólo de paso me referiré a ciertos momentos de su recepción crítica, de su recreación en traducciones y del contexto hispanoamericano en que determinadas lecturas e interpretaciones fueron posibles. Más que ser exhaustivo, trataré de indicar y subrayar casos relevantes de un compartimento específico de la tradición literaria mexicana.

PRIMER APUNTE: REYES, A TRAVÉS DE MEJÍA SÁNCHEZ

Como parte de su *Recolección a mediodía* de 1980, Ernesto Mejía Sánchez recogió trece poemas escritos entre 1951 y 1960, no publicados en libros anteriores, y les dio el título de “Vela de la espada”. El díptico “Libertad de pensamiento” figura en esa serie.

Nicaragüense y mexicano, poeta y erudito, latinoamericano del siglo XX y español del Siglo de Oro, Mejía Sánchez expresó en las dos partes de “Libertad de pensamiento” algunas de las diferentes dualidades que lo desgarraban. Cada pasaje del poema es un monólogo con trasfondo

² Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería, col. Literatura y Lingüística, 1996, pp. 129-140.

³ Los trabajos presentados en aquella jornada se pueden consultar en el volumen 5 de la serie Travaux et Documents Hispaniques (eriac.univ-rouen.fr/category/publications/publications-electroniques/tdh/mallarme-en-traduction-aire-hispanique).

político. En el primero, un experto en procesos inquisitoriales novohispanos revela paralelamente su familiaridad con “herejías y supersticiones” y su propósito de no publicar sus hallazgos, todo con tal de “sacar una lección de pudor / y respeto para el pensamiento de [sus] hijos”. En el segundo, un poeta se dice amenazado por un grupo de revolucionarios, forzado a no escribir y, en última instancia, “sentenciado” a morir con el capitalismo. El tono, en ambos casos, es de ironía, pero también de amargura y desencanto. Cuando pienso en la imagen que, al menos en América Latina y España, muchos poetas y críticos fueron haciéndose a propósito de Stéphane Mallarmé a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, los versos de Mejía Sánchez me vienen con facilidad a la cabeza:

Y yo que quería escribir lo que me viniera
en gana, como un hombre, y ellos me dijeron
que eso era pura mariconería, que las ideas
debían ser revisadas. Yo les dije que la poesía
se escribía con palabras y que la política,
sin ideas. Y me dijeron (los muy sabidos)
que el tipo ése se pasó la vida abanicándose
con los abanicos de Mme y Mlle Mallarmé, y
que todo eso me iba a pesar, porque instalarían
la dictadura del bien, perfecta e infalible.⁴

La caricatura dibujada por Mejía Sánchez, como toda buena caricatura, exagera pero no miente. El yo que habla en el poema (“yo que

⁴ Ernesto Mejía Sánchez, *Recolección a mediodía*, México: Joaquín Mortiz, col. Biblioteca Paralela, pp. 100-101.

quería escribir...”) identifica su libertad con su masculinidad (“como un hombre”) pero de inmediato sufre la imposición de un *ellos* que desacredita esa virilidad calificándola de “pura mariconería” y que, al hacerlo, la enmascara y traviste. La sombra de Mallarmé pasa por el poema cuando una de sus frases más recordadas (“Ce n’est point avec des idées qu’on fait des vers ; c’est avec des mots”) entra en el texto con elocuentes modificaciones: “Yo les dije que la poesía / se escribía con palabras y que la política, / sin ideas”. La situación es carnavalesca: la frase de Mallarmé también es, por así decirlo, enmascarada y travestida.

Imaginarse a Mallarmé como un burgués improductivo era perfectamente común en la época del realismo socialista. Mallarmé no encarnaba los ideales del “héroe positivo” sino, antes bien, su exacto reverso. En el poema, el “tipo ése”, ya despojado de su nombre, sólo es identificable para las mujeres de su entorno: la señora y la señorita Mallarmé, detrás de cuyos abanicos “pasó la vida”. La grotesca ferocidad represiva de la “dictadura del bien” alcanza para eliminar no sólo al poeta que protagoniza el poema, sino incluso al maestro que le sirve de modelo.

Gran conocedor de la obra de Alfonso Reyes, Mejía Sánchez no pasaría por alto esta frase del regiomontano: “Mallarmé, en nuestro tiempo, viene a ser el primer capítulo de toda investigación sobre la poesía”.⁵ La frase procede de un libro que sólo en parte llegó a existir en vida de Reyes: *Culto a Mallarmé*. La intención de Reyes era, según descubrió José Luis Martínez, ampliar un libro de 1938 (*Mallarmé entre nosotros*, publicado en Buenos Aires y reeditado en México diecisiete años después) hasta casi triplicarlo. Eran tan profundos los

⁵ Alfonso Reyes, *Culto a Mallarmé*, en *Obras completas*, vol. XXV, introducción de José Luis Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1991, col. Letras Mexicanas, p. 24.

escrúpulos de Reyes a propósito de la tarea crítica y a propósito de Mallarmé que no llegó a realizar su proyecto, si bien la compilación póstuma ejecutada por Martínez impresiona por el entendimiento, la seriedad y el orden que su autor alcanzó a propósito del poeta francés, al grado que puede afirmarse que un libro fantasma es lo mejor que se haya escrito en el siglo XX mexicano sobre Mallarmé.

Muy joven, apenas a los veinte años, Reyes había escrito un estudio “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” que luego formó parte de sus *Cuestiones estéticas* (1911). Podría pensarse que, admirador de Othón y González Martínez, Reyes habría leído a Mallarmé desde una perspectiva modernista. Lo cierto es que Reyes miraba más allá del modernismo. Mallarmé, para él, era un faro, una vanguardia:

Como natural consecuencia de [una] introspección poderosa, Mallarmé encontró que el lenguaje, inerte y sucesivo, era lento de toda lentitud para las manifestaciones mentales, dinámicas y simultáneas; y pues el lenguaje es signo del pensamiento, quiso reducirlo a su más abreviada forma y, empezando por quebrar los moldes gramaticales —dejando las frases incompletas o cambiando, súbitamente, su sentido, como lo hace el pensamiento—, vino a reducir su expresión literaria a aquellos signos indispensables que revelan lo que William James, en un hermoso capítulo de su *Psicología*, llama *estados sustantivos*.⁶

⁶ Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, en *Obras completas*, vol. I, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 1955, p. 99.

En el ocaso del México porfiriano, Reyes fue capaz de comprender con suma claridad el papel de Mallarmé ante una literatura que no había sido escrita todavía. Reyes no vio en Mallarmé al precursor excéntrico del simbolismo que la moda quería beatificar a cualquier precio. Lo vio, por el contrario, como un sucesor, incluso como un sobreviviente de sí mismo, investigador visionario de los ritmos cuánticos de la conciencia y las caóticas energías que dan movimiento a la palabra poética. Mallarmé, para Reyes, representaba el inagotable futuro, no el pasado inmediato de la poesía.

SEGUNDO APUNTE: REYES, A TRAVÉS DE LEZAMA LIMA

En su libro de 1958, *Tratados en La Habana*, José Lezama Lima incluyó “Nuevo Mallarmé”, luminoso ensayo que resultó de la suma de dos notas, una del 26 de febrero y otra del 4 de marzo de 1956. Ya desde las primeras frases quedaba claro el porqué de la *novedad*. Un primer Mallarmé habría existido en los años inmediatamente posteriores a la muerte del poeta. Otro, renovado, representaría la superación espiritual —en el sentido hegeliano, siempre según Lezama Lima— del Mallarmé sensorial:

Veinte años después de su muerte se asociaba su nombre al primor o al refinamiento, a las insinuaciones, a las variantes sutiles de la destilación, a los laberintos trazados por alcanzar la gota o el diamante. Medio siglo después de su muerte, se ha superado ya el festín de las delicias, el *liqueur framboisé*, el *jus de cerises*, para penetrar en el hombre absorto ante las provocaciones

y burlas de las palabras, al desmesurado precio que nos cobran desde que, exhaladas, recobran su suspensión y se diluyen en el ajeno laberinto.⁷

La muerte de Mallarmé ocurrió en 1898. Ya se ha visto que Alfonso Reyes publicó desde 1911 textos que supusieron, en el ámbito de la cultura hispanoamericana, una evolución trascendental respecto al concepto en que se tuvo a Mallarmé alrededor de 1900. No es fácil determinar si Lezama Lima leyó esos textos de Reyes, pero todo indica que no los tuvo en cuenta mientras preparó su “Nuevo Mallarmé”. Lo cierto es que Reyes habría encarnado el cambio de percepción descrito por Lezama Lima.

Contra lo que aún sostienen ciertos manuales y diccionarios, Mallarmé no fue un simbolista en sentido estricto. Es verdad, en cambio, que la primera etapa en la comprensión de Mallarmé culminó con la lectura simbolista de su obra. Transformado en el des Esseintes de Huysmans, Mallarmé fue, por así decirlo, elevado al Olimpo de la ficción, desde donde irradió nociones abstractas e ideales de conducta que no necesariamente coincidían con su obra o su vida. Como bien mostró Reyes, Mallarmé fue magnificado y, a final de cuentas, desfigurado por los decadentistas, que le dieron trato de maestro, sí, pero también de santo.

“Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana”, escribió Rubén Darío en el primero de sus *Cantos de vida y esperanza*. Verleniano —para emplear la misma terminología— fue, al menos en

⁷ José Lezama Lima, “Nuevo Mallarmé”, en *La dignidad de la poesía*, Madrid: Versal, col. Travesías, 1989, p. 25.

lo esencial, el modernismo hispanoamericano, aun cuando se haya demostrado que Darío tradujo a Mallarmé desde 1896, antes que ningún otro español o latinoamericano.⁸ He aquí, en mi opinión, un asunto crucial, ya que no sólo atañe a la recepción de Mallarmé sino a la cuestión más amplia y decisiva, en la historia de la poesía en lengua española, de la revolución modernista: para explicar el modernismo debe recurrirse a Verlaine (y, en todo caso, a ciertos románticos, parnasianos y simbolistas como Gautier, Heredia y Régner) más que a ningún otro poeta francés. Mi convicción es ésta: en América Latina, entender a Mallarmé no sirvió tanto para llevar el modernismo a su culminación como para superarlo por la vía de una intensidad particular: una *intensité mallarméenne de pensée*, como anotó Lezama Lima citando a Thierry Maulnier.

TERCER APUNTE: CUESTA, VILLAURRUTIA Y GOROSTIZA

Quince o dieciséis años después de que Reyes publicara su primer ensayo sobre Mallarmé, algunos jóvenes que pronto se reunirían alrededor de la revista *Contemporáneos* acometieron su propia reflexión a propósito del autor de *Un lance de Dados*. Acaso el primero en hacerlo fue Jorge Cuesta, quien se refirió a Mallarmé con frases de gran interés en un artículo sobre otro escritor de su generación: Jaime Torres Bodet. El texto se publicó en *Ulises* (antecedente inmediato de *Contemporáneos*) en octubre de 1927. Interesa observar que Cuesta califica de “superficial” el dictamen de quienes no ven en la poesía de Mallarmé otra cosa que “una poesía de ausencias”, como si el crítico y poeta mexicano

⁸ Cf. Miguel Gallego Roca, *Poesía importada, op. cit.*, p. 137.

anticipara lo que Lezama Lima definiría casi tres décadas más adelante como el advenimiento de una nueva era:

La comparación puede parecer aventurada, pero se ofrece con tal evidencia que es difícil evitarla: hace Mallarmé en su poesía lo mismo que en su pintura Cézanne. Sus espíritus son extraordinariamente semejantes; siempre próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan. Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubiera sustituido por una vibración homogénea. Se acostumbra decir que la poesía de Mallarmé es una poesía de ausencias, obedeciendo a la más superficial de las impresiones. Se acostumbraba decir también de Cézanne que sus figuras carecían de contornos. Hay algo de verdad en esto, pero un gran error si el pensamiento no se completa. Los contornos equivalen en Cézanne a la sintaxis en la poesía de Mallarmé. Su movimiento ha sido reducido por esa constante interrupción que los hace afluir cada momento, recogéndolos enseguida, fuera o dentro de la figura y que tan apasionadamente la dibuja. Lo mismo en Mallarmé, esa lentitud de movimiento que logra sustrayendo de él las imágenes que organiza, las hace adquirir la más intensa presencia poética que jamás se ha conquistado. Por otra parte, en la historia del nuevo movimiento

artístico, ocupan, uno dentro de la pintura, dentro de la literatura el otro, lugares perfectamente equivalentes: los dos son los maestros del preciosismo que todavía dura.⁹

Cuesta sabe que la poesía de Mallarmé se involucra profundamente con la materia, con las cosas del mundo, aun percibiéndolas en fuga o definitivamente ausentes. Ello, por sí solo, implica un decisivo progreso en la comprensión del poeta. Cuesta, lejos de discutir que Mallarmé sea un preciosista, lo ratifica, siempre que se admita que su preciosismo es equiparable al de Cézanne, precursor de la vanguardia cubista, gran visionario de la silueta entendida como el vacío que se cierne alrededor de los cuerpos. Por otra parte, Cuesta se refiere, como Reyes, a una reducción en la poesía de Mallarmé: la reducción de los objetos al movimiento que los define, la reducción del movimiento a las interrupciones que lo estructuran.

Por las fechas en que apareció el primer número de *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia dejó escrito en su novela *Dama de corazones* (1928) el siguiente pasaje. Se representa en él un juego, casi un juego de mesa o de salón, pero también un cortejo. El narrador y su prima Susana recuerdan poemas de diferentes autores. Ella prefiere a los poetas románticos; él, en cambio, recita pasajes clásicos o populares y disfruta observando en Susana el efecto sensible de las palabras:

⁹ Jorge Cuesta, “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, en *Poesía y crítica*, ed. de Luis Mario Schneider, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, col. Lecturas Mexicanas (tercera serie), 1991, pp. 255-256.

Una letrilla de Góngora basta para hacerla sonreír; un villancico, un cantar gallego, para infantilizarla nuevamente; un verso, un solo verso de Racine para darle la impresión fría, pura, griega, de la belleza; una línea de Mallarmé para acariciarla con el roce de algo inmaterial.¹⁰

Villaurrutia, pues, no duda en asociar la poesía de Mallarmé con esa entidad fantasmal que, a pesar de su inmaterialidad, parece acariciarnos. En los contornos del cuerpo, que lo delimitan sin formar parte suya —como ya Jorge Cuesta lo advirtiera en su reflexión sobre Cézanne—, la presencia inasible de la poesía es tan expresiva como un roce. Lo ausente se confunde, así, con lo presente, y la vibración de la materia resuena en su propio vacío. En ese difícil equilibrio parecen estabilizarse los *estados sustantivos* que Alfonso Reyes, orientado por William James, creía reconocer en la poesía de Mallarmé.

De sustancias habla también José Gorostiza en las “Notas sobre poesía” que dispuso a manera de prólogo en la edición compilatoria de su *Poesía* (1964). Sin mencionar a Mallarmé, Gorostiza coincide con mucho de lo que Reyes, Cuesta y Villaurrutia señalaron, como ya se ha visto, en décadas anteriores:

Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior. [...] Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo

¹⁰ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, introducción de Pedro Ángel Palou, México: UNAM, col. Relato Licenciado Vidriera, 2004, p. 19.

cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde.¹¹

El pensamiento de Gorostiza podría parecer, en un principio, típicamente idealista, pero su empeño en hablar de una poesía objetiva, exterior a la conciencia, desmentiría esa primera impresión. Un par de páginas más adelante, Gorostiza dice, aún en el mismo tenor, que la poesía

es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias.¹²

La poesía concebida como *sustancia*, un puñado de abstracciones mayores vistas como *esencias* y un lenguaje particular cuyo destino es la *transparencia* protagonizan, como puede verse, las ideas estéticas de Gorostiza. En el uso de palabras como “sustancia” y “esencia” no es difícil advertir el influjo de la fenomenología de Hegel. A no dudarlo, el concepto de *poesía pura*, que Henri Bremond y Paul Valéry —hacia 1925, por caminos distintos— quisieron derivar de Mallarmé, y que tanto impacto tuvo en la lírica en español hasta mediados del

¹¹ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 1964, p. 8.

¹² José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, *op. cit.*, pp. 10-11.

siglo XX, nació del Absoluto hegeliano.¹³ Por otro lado, es bien sabido que Gorostiza y sus compañeros de generación leyeron y comentaron a Valéry, quien echó mano de algunos conceptos de uso científico (sublimación, destilación, exhaución) para referirse a la obtención conjetural de la pureza poética. *Grosso modo*, fue así como el rigor filosófico y el científico se aliaron en la conceptualización de un tipo ideal de poeta que, a la sazón, adquirió los rasgos de Mallarmé.

CUARTO APUNTE: PAZ

En la obra de Octavio Paz, el nombre de Mallarmé opera nítidamente como sinónimo de modernidad. Al menos desde 1967, fecha en que apareció *El arco y la lira* en edición corregida y aumentada, el ejemplo de Mallarmé encontró lugar en el centro de las ideas estéticas (ya que no sólo literarias) de Paz. En aquella edición, Paz cambió el antiguo epílogo de su libro por “Los signos en rotación”, ensayo fundamental en el desarrollo de su pensamiento. En la constelación resplandeciente del siglo XIX, Mallarmé representa para Paz el nacimiento *crítico* del poema moderno:

La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto,

¹³ Anthony Stanton, en el quinto capítulo de *Inventores de tradición* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 127-147), rastrea, contextualiza y estudia el desarrollo de la poesía pura y las controversias relacionadas con ese concepto en la generación de Contemporáneos.

inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) —salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. [...] Mallarmé enfrenta dos posibilidades en apariencia excluyentes (el acto y su omisión, el azar y el absoluto) y, sin suprimirlas, las resuelve en una afirmación condicional —una afirmación que sin cesar se niega y así se afirma pues se alimenta de su propia negación. La imposibilidad de escribir un poema absoluto en condiciones también absolutas, tema de *Igitur* y de la primera parte de *Un coup de dés*, gracias a la crítica, a la negación, se convierte en la posibilidad, ahora y aquí, de escribir un poema abierto hacia el infinito.¹⁴

La renovación del poema lírico tiene lugar a través del reconocimiento de su segunda naturaleza: su naturaleza crítica. Ello supone, según Paz, la superación de una imaginación puramente visual. La educación sensorial del Renacimiento, más decantada por lo visual en el Barroco, cedería paso a una nueva espiritualidad en Mallarmé. Difícil espiritualidad, sin embargo, la que podría conquistarse durante un siglo como el XIX, definido por la revolución burguesa y coronado *in extremis* por el dictamen de Zaratustra: “Dios ha muerto”.

Desde luego, la “experiencia espiritual” del poema moderno es inasimilable a la religión. Así lo expone Paz en su comentario al “Soneto en equis” de Mallarmé (convencionalmente llamado, con un galicismo, “Soneto en *ix*”) recogido en *El signo y el garabato* (1973):

¹⁴ Octavio Paz, “Los signos en rotación”, en *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Lengua y Estudios Literarios, 3ª ed., 1972, pp. 271-272.

Góngora nos enseña a ver, Mallarmé nos enseña que la visión es una experiencia espiritual. Para Góngora el poema es una metáfora del mundo; para Mallarmé el mundo es una metáfora de la palabra, de la Idea. Esa Idea que en *Un coup de dés* se revela al fin como un Quizá. Góngora disuelve el mundo en la imagen: Tal cual; Mallarmé introduce la crítica en el interior de la imagen: Tal vez.¹⁵

Fue, sin duda, en *Variation sur un sujet*, la columna mensual que apareció en la *Revue Blanche* durante casi todo el año de 1895, donde Mallarmé ofreció pistas más nítidas a propósito de lo que Paz llama “visión”. Traducido inteligente y sensiblemente por Jaime Moreno Villarreal en 1993 con el título de *Variaciones sobre un tema*, ese conjunto de artículos reúne, por así decirlo, varios momentos de transición explícita entre un Mallarmé *visual* y otro *espiritual*. Recuérdese, por ejemplo, la crónica titulada “Magia”, en la que Mallarmé se refiere al “borde de la idea puesta únicamente en juego por el encantador de palabras” hasta convertir esa idea y esas palabras en “cierta ilusión igual a la mirada”.¹⁶ No es extraño que poco antes hubiera expresado, con su acostumbrada concisión, un auténtico credo: “Evocar, por una sombra expresamente, el objeto callado, con vocablos alusivos, jamás directos, que se reducen al silencio uniforme, conlleva tentativa próxima a crear”.¹⁷

¹⁵ Octavio Paz, “El soneto en ix”, en *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz, col. Confrontaciones, 1973, p. 86.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, “Magia”, en *Variaciones sobre un tema*, traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal, México: Vuelta/Heliópolis, col. Las Ínsulas Extrañas, 1993, p. 125.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, “Magia”, ídem.

Audaces y tajantes, las ideas de Paz a propósito de Mallarmé no necesariamente despejan las incógnitas de *Un lance de Dados* o el “Soneto en equis”, pero sí esclarecen algunos de los poemas que Paz escribió poco antes o poco después de 1968. El propio Paz indujo a sus lectores a pensar, por ejemplo, que detrás de *Blanco* (1967) estaba *Un lance de Dados*. Más apropiado es afirmar que detrás de *Blanco* está el proyecto de *Un lance de Dados*, esto es: el esquema preparatorio que se infiere de las cartas y borradores de Mallarmé y, sobre todo, la explicación abstracta que varias décadas de lectura de Mallarmé habían ido creando en la inteligencia de Paz. Después de todo, ésta no será la primera vez que se observe que, como poeta crítico, Paz resolvía en sus poemas algunos de los problemas que se había planteado como ensayista, y viceversa.

QUINTO APUNTE: LIZALDE, DENIZ Y ELIZONDO

Algunos meses antes de la publicación de *Blanco*, un poeta quince años más joven que Paz, Eduardo Lizalde, dio a la imprenta *Cada cosa es Babel* (1966), complejo poema reflexivo, incluso filosófico. Entre los epígrafes de *Cada cosa es Babel* figura este pasaje de *Los complementarios* en el que Machado vuelve sobre la dificultad expresiva de Mallarmé y, aun cuando hace amago de censurarla, en última instancia la justifica y exculpa:

Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez! Pero Mallarmé sabía también —y éste es su fuerte— que hay hondas realidades que carecen de nombre.¹⁸

Las objeciones que Machado interpuso a lo largo de años al pensamiento y el ejemplo de Mallarmé han sido comentadas recientemente por Geoffrey Ribbans en un capítulo de *Hoy es siempre todavía*, interesante libro colectivo.¹⁹ En el caso de Lizalde, lo que importa es —en mi opinión— averiguar a la luz del poema el sentido de la cita. Las “hondas realidades” a las que se refiere Machado son, aunque importantes, nada más una parte del proceso hermenéutico intuido a regañadientes por el sevillano. El mérito de Mallarmé radicaría en haberse resistido a la tentación de nombrar las cosas con palabras para encontrar, en la omisión de los “nombres directos” de las cosas, los resquicios o las dinámicas en función de las cuales la realidad adquiere sentido.

Para decirlo con Machado, hubiera sido una “estupidez” limitarse a no pronunciar, a sabiendas, tal o cual palabra en un poema, como si la censura o el capricho gobernarán su escritura. Lo cierto es que Mallarmé no se limitó a callar: si calló, fue para desenganchar de las cosas los nombres a los que parecían predestinadas y encontrar en ellas una nueva

¹⁸ Ignoro cuál de las pocas ediciones conocidas de *Los complementarios* haya sido consultada por Lizalde hacia 1966. Yo cito la edición argentina de 1957, ordenada y prologada por Guillermo de Torre (Antonio Machado, *Los complementarios y otras prosas póstumas*, ed. de Guillermo de Torre, Buenos Aires: Losada, col. Biblioteca Contemporánea, 1957, p. 34).

¹⁹ Geoffrey Ribbans, “Antonio Machado: de los paisajes del alma al alma del paisaje”, en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, Sevilla: Renacimiento, col. Iluminaciones, 2006, pp. 139-172.

razón para nombrarlas. “Dime tu nombre, cosa”, escribe Lizalde al comienzo de *Cada cosa es Babel*; y la petición es repetida en varias ocasiones hasta los versos finales, en los que se dice: “Ven, cosa, yo te diré tu nombre”. Al comienzo, el poeta ignora el nombre de la cosa; al final, es la cosa misma la que se gana el derecho a ser nombrada, ya que ha sido capaz de mostrarle al poeta el camino para lograrlo.

En el campo de la poesía mexicana posterior a 1968, algunas de las razones que suelen aducirse para explicar la poesía de Mallarmé se podrían repetir para referirse a Gerardo Deniz. La invencible dificultad, la oscuridad intencional, el maligno hermetismo: todo ello, habiéndose dicho a propósito de Mallarmé, se ha reiterado a propósito de Deniz. Pero eso no basta para establecer una comparación mínimamente seria entre ambos poetas, ya que sus respectivos estilos y los enigmas que los caracterizan son de naturalezas muy distintas. A diferencia de Mallarmé, Deniz es un poeta “prosaico” y muchas veces narrativo: tiene un concepto irónico del misterio y, cuando alguno se le presenta, su reacción es de burla. Si el poema es polifónico para Deniz —o, mejor aún, heterofónico, porque su propósito, más que acordar diversas voces, es acoger y escuchar, por extraña o ridícula que parezca, cualquier voz que no sea la propia— es porque al poeta le incomoda oírse hablar y antes prefiere oír cualquier otra cosa.

Acaso por consideración con sus lectores más tenaces, o con los más tercos, o con los más ingenuos, Deniz incluyó en su antología personal de 1987, *Mansalva*, cuatro ensayos breves para explicar, anotándolos, otros tantos poemas. Con los años, Deniz redactó más prosas explicativas y las reunió, con las cuatro que ya figuraban en *Mansalva*, en *Visitas guiadas* (2000). Uno de los poemas glosados es “Vivisección”,

donde figuran las expresiones “placet futile” y “pastor de las sonrisas”. Deniz, en la prosa correspondiente, aclara que ambas provienen de “Placet futile”, de Mallarmé, soneto “en el cual quien eleva a la reina su demanda, su *placet*, dice que aspira sólo a que ella lo designe *pastor de sus sonrisas*”.²⁰

Es muy posible que Deniz, reputado melómano, haya conocido el “Placet futile” convertido en obra musical por Maurice Ravel o por Claude Debussy, ya que se trata de uno de los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (para soprano y ensamble de cuerdas y alientos) que Ravel estrenó en enero de 1914 y, al mismo tiempo, es uno de los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (para voz y piano) que Debussy estrenó dos meses después, en marzo de 1914. Quizá las mejores versiones al español del soneto sean las del notable poeta y traductor español Mauricio Bacarisse, fallecido en 1931. Es uno de los poemas de Mallarmé que Paul Verlaine cita en *Los poetas malditos*. Tan sólo por formar parte de importantes composiciones musicales y por aparecer en *Los poetas malditos*, obra decisiva en la divulgación de la poesía francesa del siglo XIX, “Placet futile” ya es uno de los poemas más difundidos de Mallarmé.

Deniz, curiosamente, habla de una “reina” cuando Mallarmé se refiere a una “duquesa” o a una “princesa”. Bacarisse tradujo el poema dos veces, cuando menos. En la primera traducción (titulada “Instancia”) se ajustó al poema en la versión de 1862, en la cual se habla de una Duquesa:

²⁰ Gerardo Deniz, “Vivisección”, en *Mansalva*, México: Secretaría de Educación Pública, col. Lecturas Mexicanas (segunda serie), 1987, p. 113.

Ha tiempo que he soñado, Duquesa, ser la Hebe
que en tu jícara ríe si a tu beso se entrega.
Yo no estoy en el Sèvres en que tu boca bebe,
pues no soy más que un vate que ni a un a abate llega.

Rubia que a quien te peina, tu divino oro mueve
a obras de orfebrería, puesto que éste no alega
méritos y consigue que tu mirada leve
desdeñe los bombones y el gozquejo que juega,

nómbreme del rebaño de tus almibaradas
sonrisas, que cual blancas ovejas amansadas
pacen en corazones y balan indecisas.

Nómbreme... que Boucher me pintará en un rosa
abanico, arrullándolas con mi flauta amorosa.
Nómbreme a mí, Duquesa, pastor de tus sonrisas.²¹

La segunda traducción de Bacarisse corresponde a la versión definitiva del soneto, donde la duquesa pasó a ser princesa y Boucher dejó su lugar a Cupido, como aparece ya en la edición póstuma que hizo Deman de las *Poésies* (1899). En realidad, más que hablar de dos versiones, lo justo sería referirse a dos poemas distintos:

²¹ Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, traducción de Mauricio Bacarisse, presentación de Alfonso Carvajal, Bogotá: Panamericana, col. Cuadernillos de Poesía, 2000, p. 43.

¡Princesa, cómo envidio la suerte de esa Hebe
que de la taza sube hasta tus labios grana!
Mas quien no es ni aún abate, ni a desear se atreve
ver su desnudo en rosa sobre tu porcelana.

Yo no soy el cojín que dibuja tu codo
ni el carmín de tus labios, ni tu borla empolvada,
ni tu lindo abanico... Mas si a pesar de todo
me has mirado tú, rubia por orfebres peinada.

Nómbrame... porque son tus sonrisas frambuesa
un travieso rebaño de corderos, Princesa,
que pacen corazones, rumian almas sumisas.

Nómbrame... y que Cupido alado de un extraño
abanico me pinte cuidando tu rebaño...
Princesa, nómbrame pastor de tus sonrisas.²²

²² Esta versión de Bacarisse figura en uno de los más ricos e interesantes libros de poesía francesa que se hayan editado en el ámbito hispanoamericano. Me refiero a *Poesía francesa (Mallarmé, Rimbaud, Valéry)*, publicado en La Habana en 1966 por el Consejo Nacional de Cultura. La editorial El Caballito reimprimió ese compendio en México en múltiples ocasiones. El volumen contiene más de treinta poemas de Mallarmé, incluido *Un golpe de dados* (en versión de Cintio Vitier). Contiene también, en versiones integrales, *Una temporada en el infierno e Iluminaciones* de Rimbaud, así como una buena selección de la poesía de Valéry. A cada poeta corresponde, a manera de prólogo, un ensayo: “Nuevo Mallarmé” de Lezama Lima, el “Rimbaud” de Jacques Rivière y “Sobre Paul Valéry”, también de Lezama Lima. El trabajo de selección y ordenamiento de los textos no es acreditado a nadie, aunque sólo de una biblioteca tan rica y bien estudiada como la de Lezama pueden haber emergido tantas joyas de la traducción al español como hay en este libro.

El caso de Salvador Elizondo es tan interesante como los de Lizalde y Deniz. Gran lector de Valéry —su traducción de *Monsieur Teste* apareció en 1980 y se ha reeditado varias veces—, Elizondo llegó a Mallarmé a través del autor de *La joven parca* y lo interpretó a la luz de la noción química y fisiológica de poesía pura. Justo es decir que también las ideas que formuló Elizondo a propósito de Gorostiza, González Martínez y González Rojo tuvieron ese sustento, gracias a lo cual puede seguirse un razonamiento continuo de sus lecturas francesas a sus lecturas mexicanas. Cabe decir igualmente que, al filo de los años, el concepto de poesía pura en Elizondo (apasionado estudiante de Pound) fue confundiéndose con el de *logopea*, de modo tal que la “danza del intelecto entre las palabras” no tardó en verificarse con intensidad en su particular acercamiento a Mallarmé.

Ensayista de primer orden y notable traductor, Elizondo fue, ante todo, un excelente narrador. Es quizá en uno de sus relatos donde toma forma la mejor y más personal visión de Mallarmé que haya elaborado. Me refiero al cuento titulado “Anapoyesis”, recogido en *Camera lucida* (1983). La estructura del cuento no es ajena, por cierto, a la dinámica cervantina de maestro y discípulo que da estructura y movimiento a los episodios que Valéry atribuyó al señor Teste.

Quien protagoniza el cuento de Salvador Elizondo es el profesor Pierre-Émile Aubanel, autor de un libro perdido, *Énergie et langage*, y “titular de la cátedra de termodinámica en la Escuela Politécnica y de lingüística aplicada en la Escuela de Altos Estudios”.²³ La ficción tiene lugar en París y, si he de ser más preciso, en el departamento de la Rue

²³ Salvador Elizondo, “Anapoyesis”, en *Camera lucida*, México: Joaquín Mortiz, col. Confrontaciones, 1983, p. 36.

de Rome donde, medio siglo atrás, habría vivido Mallarmé. Aubanel, sospechoso de charlatanería para muchos de sus colegas, ha cuantificado el secreto de la energía poética y desarrollado un procedimiento (teórico primero, mecánico en seguida) para recuperar, con ayuda de un transformador, el valor energético de algunos versos de Virgilio, Dante y, por supuesto, Mallarmé. Antes de revelarle completamente al narrador la naturaleza de sus operaciones, Aubanel muere al estallar el departamento, donde había instalado un laboratorio y, más importante aún, donde habría localizado borradores y poemas inéditos de Mallarmé, cuya fuerza no habría sido aún desgastada por la lectura.

La figura del científico incomprendido, aislado y orgulloso, reproduce desde luego esa otra figura, esencialmente identificada con Mallarmé: la del poeta dotado de una inteligencia suprema, desdeñoso de toda claridad, autor de una obra ininteligible para la mayoría. La destrucción final de su laboratorio es más una victoria que una derrota. En el estallido se confirman dos cosas: la validez universal de su teoría y la existencia oculta de palabras, frases o poemas cuyo solo descubrimiento bastaría para echar abajo la realidad o hacerla funcionar de nuevo. Ese hallazgo de Mallarmé, la Nada —que también se llama, en cartas y borradores del poeta, Noche o Angustia—, es el vacío que sigue al colapso del universo pero también el que precede a su inminente nacimiento.

EPÍLOGO

Tedi López Mills, responsable del capítulo más reciente de la relación de la cultura literaria mexicana con Mallarmé, subraya el “intento de

reformular la poesía por medio del abandono riguroso” que habría hecho Paul Valéry en su juventud, a fines del siglo XIX: “dejar de escribir poemas sería el acto supremo de cualquier poética, incluso la demostración de su existencia”.²⁴ Por supuesto, es legítimo preguntarse con sinceridad por qué abandonar determinada práctica supondría ratificarla. Responder a esa pregunta con renglones escritos medio siglo antes de haberla formulado no es tan absurdo como parece. Octavio Paz, en el prólogo a *Poesía en movimiento* (1966), escribió:

Después de Duchamp podemos empezar a pintar. Digo empezar y no continuar: la pintura será lo que no ha sido —o no será. En la poesía el fenómeno se inicia antes. A fines del siglo pasado Mallarmé publica en una revista *Un coup de dés* y así inaugura una nueva forma poética. Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación.²⁵

Es costumbre atribuir a Mallarmé una obsesión enfermiza por el silencio y la esterilidad. El narrador y ensayista Enrique Serna, ya en el siglo XXI, ha renovado la controversia en torno a esa obsesión. Innecesariamente oscura y fundamentalmente viciosa, la poesía de Mallarmé sólo puede ser, según Serna, obra de una mala persona. Es así como, en su artículo “Hijos de papel”, publicado a fines de 2001,

²⁴ Tedi López Mills, *La noche en blanco de Mallarmé*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 2006 (edición electrónica, 2010).

²⁵ Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, en *México en la obra de Octavio Paz* (vol. II, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*), ed. del autor y Luis Mario Schneider, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 1992, 3ª ed., p. 151.

Serna esboza el retrato de un Mallarmé narcisista que menosprecia el matrimonio, la paternidad y, en general, la vida diaria.

La biografía de Mallarmé ofrece abundante material para documentar hasta dónde la literatura puede atrofiar el instinto paterno. Poeta del vacío, Mallarmé rindió culto a la esterilidad, al grado de considerarla una escala hacia la perfección, y en su tentativa por apresar la nada encerró a la poesía francesa en un callejón sin salida del que no ha logrado salir. En la vida cotidiana sólo encontraba “un insoportable olor a cocina”, pero como estaba preso en una envoltura carnal y muy a su pesar tenía que satisfacer necesidades biológicas, contrajo matrimonio con una muchacha, Marie, que al poco tiempo cometió el prosaísmo de embarazarse.²⁶

Serna no duda en presentar a Mallarmé como un “caso patológico”. Mi deseo no es rebatir semejante diagnóstico, desde luego. Prefiero señalar que la investigadora Elba Sánchez Rolón ha mostrado cómo los rasgos biográficos de Mallarmé, siempre según el retrato hecho por Serna, desembocan en los de un personaje de ficción, Tadeo, protagonista de un cuento recogido en *El orgasmógrafo*, libro publicado el mismo año que “Hijos de papel”. El concepto del mundo que Tadeo dice tener cabe, íntegro, en una frase de la correspondencia de Mallarmé (“un insoportable olor a cocina”) que Serna leyó, según la evidencia, en la biografía escrita por Jean-Luc Steinmetz, editada en 1998:

²⁶ Enrique Serna, “Hijos de papel”, en *Letras Libres*, número 35, noviembre de 2001, p. 70.

La imagen que Serna pinta de Mallarmé es despiadada, al concentrar en ella todo su malestar por una literatura que considera estéril. [...] Para lograr la desacralización de esta figura, Serna selecciona algunas de las anécdotas menos memorables del escritor francés y esas mismas las traslada al personaje de su cuento. Así, en una clara alusión al Mallarmé de Serna, Tadeo declara: “La literatura nace cuando el hombre descubre que en el mundo real solo hay un insoportable olor a cocina”.²⁷

Serna, como se ha visto, asegura que Mallarmé llevó hasta “un callejón sin salida del que no ha logrado salir” a la poesía francesa. Muchos juzgarán razonable que no se pueda salir de un callejón que carece, precisamente, de salida. Pero, además de ser un cliché al que Serna recurre para enfatizar el *pathos* de su descalificación, la figura del callejón sin salida resulta ser, en este contexto, una cita nada menos que del propio Mallarmé, quien se refirió así a su propia obra: “¿Mi poesía? Es un callejón sin salida”.²⁸ Dicho lo cual, sólo quedaría pensar, con Octavio Paz, que después de Mallarmé ya es posible comenzar a escribir.

²⁷ Elba Sánchez Rolón, “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna”, en *Literatura Mexicana*, vol. XXIV, núm. 2, 2013, p. 119.

²⁸ Eso le habría dicho Mallarmé a G. Le Cardonnell, según lo cita Reyes en la p. 24 de *Culto a Mallarmé*.

— ENSAYO —

Historia de un

FRACASO EDITORIAL

por Samuel Bernal

La aparición de *Un lance de Dados* no se la debemos al azar. Un riguroso ejercicio vital y reflexivo lo antecede por décadas. Trazar su genealogía requiere comenzar en el proyecto al que Mallarmé le dedicó más de treinta años de sus esfuerzos poéticos: la realización del Libro —escrito así, con una mayúscula inicial notoria.

Sabemos que la idea de materializar la literatura en su condición de absoluto obsesionó a Mallarmé al menos desde 1866. Sin una definición del todo estable, transformado recurrentemente por contradicciones fundamentales del pensamiento mallarmeano, el Libro designa en realidad múltiples proyectos, rutas distintas que su autor trazó con la intención de conseguir sus deseos. Aun así, podemos decir que hay una idea que une los muchos libros que confluyen en el Libro: convertirse en la esencia de la literatura. Incluso más, se trata de la existencia misma hecha literatura: “todo en el mundo existe para desembocar en un libro”, escribió famosamente Mallarmé en un breve texto publicado por primera vez en 1895.¹

¹ Stéphane Mallarmé, “Variations sur un sujet. VI – Le Livre, Instrument Spirituel”, en *La Revue blanche*, París: 1 de julio de 1895, pp. 33-36.

En una pieza que destaca por su carácter intimista y que por tanto se aleja de otros apuntes que tratan el mismo tema, con un tono extrañamente vulnerable y triunfal al mismo tiempo, Mallarmé expone la empresa literaria de su vida en una carta autobiográfica dirigida a Paul Verlaine. Lunes 16 de noviembre de 1885, la carta dice:

[...] he soñado siempre e intentado algo más, con una paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar toda vanidad y toda satisfacción, como en antaño uno quemaba su mobiliario y las vigas de su techo, para alimentar el horno de la Gran Obra. ¿Qué cosa? Es difícil de decir: un libro, sencillamente, en varios tomos, un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no una antología de inspiraciones del azar, aunque fueran maravillosas... Iré más lejos, diré: el Libro, persuadido de que en el fondo no hay más que uno, intentado sin saberlo por quienquiera que haya escrito, incluidos los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia.²

El Libro, “arquitectural y premeditado”: un espacio donde el azar no tiene cabida. Dejando de lado las consideraciones de carácter etéreo sobre el proyecto mallarmeano, lo que sorprende particularmente es que esta metafísica coexiste con una parte decididamente material. El camino que Mallarmé vislumbra para alcanzar el absoluto requiere un escrupuloso cuidado de las formas. El poeta no se ocupaba

² Stéphane Mallarmé, “Lettre autobiographique à Verlaine”, en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, París: Éditions Gallimard, col. Poésie, 2003, pp. 392-393.

sólo del contenido de sus textos, sino que tenía una visión completa del proceso y el resultado editorial.

En continuo ajuste, las características físicas del Libro cambiaron en diversas ocasiones. Según los apuntes de Maurice Blanchot, muy al principio, en 1866, el proyecto mallarmeano consistía en la publicación de cinco volúmenes, mientras que en 1885 tan sólo se contemplan “varios tomos”. Años atrás, en 1867 consideraba sólo tres poemas en verso y cuatro en prosa, que se convertirían en un volumen de cuentos, un volumen de poesía y un volumen de crítica en 1871. Finalmente, por apuntes póstumos sabemos que planeaba la creación de cuatro volúmenes que tuvieran la capacidad de convertirse en veinte tomos.³

La imposibilidad de su proyecto lo llevó al fracaso. Ni siquiera Mallarmé logró que el mundo mismo desembocara en un libro. En cambio, el Libro sí desembocó en *Un lance de Dados jamás abolirá el Azar*. Ésta es, sin duda, una de las formas más admirables del fracaso literario.

SOBRE UN LIBRO MALOGRADO

Un lance de Dados apareció como un extraño en mayo de 1897. La revista *Cosmopolis* lo editó acompañado de un prefacio mallarmeano a manera de manual de usuario o instructivo: entre otras cosas, un intento editorial por suavizar las probables muecas perplejas de sus lectores más conservadores. Hablamos, por supuesto, de un texto de radical novedad para su tiempo. Donde cada línea se divide a sus anchas,

³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París: Éditions Gallimard, col. Folio Essais, pp. 303-304.

mas no arbitrariamente, por el blanco del papel, y las palabras se dispersan: forman un poema constelado puesto en página. Poema y partitura en movimiento: “música para los ojos”.⁴

El primer ensayo de una suerte de arquitectura tipográfica; sí, pero imperfecta. En la edición que tiró *Cosmopolis* prevalece la lectura vertical convencional y su formato de página oblongo confina los posibles cauces del sentido. Su diseño editorial: la selección tipográfica, sus limitados vacíos, su paginación, entonces, opacaron el potencial del poema como dispositivo.⁵ Las ambiciones de Mallarmé eran mucho mayores.

Esta primera exhalación fue sólo el piloto: Ambroise Vollard, *dealer* de arte a finales del siglo XIX, proyectó una edición lujosa del poema en la forma de un libro acompañado de litografías de Odilon Redon e impreso en tipografía Didot. Todo un portento. Mallarmé se arremangó para hacer la labor de un artesano de los libros: él mismo, exhaustivo, propuso el diseño de los cuerpos tipográficos, sus diferentes caras y tamaños, y la distribución estricta del blanco en el pliego. Una íntegra lección inaugural —y revolucionaria— de tipografía expresiva. El espíritu del libro moderno se manifiesta por vez primera: la tipografía se vuelve un medio de expresión de alto valor; los blancos de la página son “palabras” inmensas; dos páginas forman una sola —como si fuera una pantalla de cine—. Sin embargo, el último de los inconvenientes impidió que Stéphane lo concluyera: murió en septiembre de 1898. El proyecto, naturalmente, zozobró.

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: FCE, 2011, p. 270.

⁵ Así nombró Paul Valéry a *Un lance de Dados* en un texto publicado en *Variété II*, París: NRF, 1929.

TRAS LAS PISTAS DE MALLARMÉ

Sin una edición definitiva, *Un lance de Dados* queda como una obra inacabada, abierta. Es hasta 1914, dieciséis años después de la muerte del autor, que Paul Valéry y el Dr. Edmond Bonniot, yerno de Mallarmé, logran llevar a la imprenta una versión nueva. La recién formada división editorial de La Nouvelle Revue Française (NRF) —primer forma del imperio de las Éditions Gallimard— tiró cien ejemplares de *Un lance de Dados* bajo la dirección del propio Gaston Gallimard. La novedad más notoria respecto a la versión de 1897 fue una puesta en página mucho más cercana del manuscrito. Pero, sin Vollard ni la Casa Didot involucrados, el libro perdió tamaño y fue compuesto con Garamond, una tipografía más compacta. Bajo el auspicio de los tremendos nombres de Valéry y Gallimard, el texto había sido fijado. Desautorizada la versión de *Cosmopolis* y enterrado el proyecto Vollard, la edición de la NRF se convirtió en canon, piedra angular de obras y corrientes estéticas fuera y dentro de la literatura. Así, el texto inacabado terminó por cerrarse.

Aunque no para siempre. A mitad de los años sesenta, Robert Green Cohn⁶ dio a conocer las pruebas de impresión que Mallarmé trabajó junto a la Casa Didot y Ambroise Vollard. De pronto, la edición definitiva de 1914 no parece ser tan incuestionable. Sometido a una inspección rigurosa, aquello que creíamos la materialización de los deseos del autor seguidos al pie de la letra no encaja del todo con las directrices

⁶ Robert Green Cohn, *Mallarmé's Masterwork: New Findings*, París: Mouton, 1966. El trabajo de Green Cohn está enfocado al estudio académico de *Un lance de Dados* a la luz de los documentos que clarifican la génesis del poema. Como un apéndice, los facsimilares de las pruebas de impresión cierran el libro.

del proyecto vollardiano. Si las pruebas de impresión y el manuscrito nos recordaron algo fue que para *Un lance de Dados* Mallarmé exigía mucho más cuidado, mucha más ambición que lo conseguido por Gallimard. De manera inesperada, el texto cerrado vuelve a abrirse.

Empezó entonces un trabajo de restitución editorial para producir, esta vez sí, la versión definitiva de *Un lance de Dados*. Hurgando en apuntes, cartas y pruebas de impresión, el trabajo arqueológico condujo a reconstruir las instrucciones que Mallarmé no pudo concentrar. En general, dos cosas son las que unen este grupo de tentativas y que por tanto las separan de la versión de la NRF: la recuperación de la familia tipográfica Didot y el tamaño “monumental” del libro. Quizá la más notable, tanto por su factura como por el trabajo de investigación que la precede, sea la editada en el 2002 por Michel Pierson & Ptyx —con la que nuestra propia edición tiene una gran deuda—. A partir del manuscrito y las pruebas de impresión del proyecto Vollard,⁷ el diseñador Denis Péraudeau reconstruyó minuciosamente los caracteres hechos ex profeso por Didot y replicó la disposición en la página del poema. Monumental como ninguna, esta versión tiene unas dimensiones a libro abierto de 38 × 56 cm —aproximadamente un 50% más grande que el libro que sostienes—. Como un material de lujo destinado para unos pocos, tan sólo se imprimieron setenta y cinco ejemplares; existe, por suerte, también una versión digitalizada en un sitio web.⁸

⁷ Material digitalizado y puesto en línea por la Biblioteca Nacional de Francia a través del proyecto Gallica.

⁸ Una versión en PDF descargable, además de material adicional que enriquece el texto, se encuentra en www.coupdedes.com.

Aceptemos las siguientes dos nociones. Primero, aunque sería mezuino despreciar el encomiable intento de cumplir los deseos de Mallarmé, haría falta reconocer que la tarea está marcada por su imposibilidad. Por mucho que nos acerquemos al último estado del proyecto Vollard/Didot, las muchas restituciones no serán más que una interpretación editorial. En realidad, cada edición defiende una idea propia de lo que sería la forma original —y por tanto definitiva— del poema y del libro. Segundo, y con mucho cuidado de no caer en actitudes innecesariamente puristas, es difícil negar que el aspecto material que Mallarmé proyectaba para su poema le confiere una dimensión estética que no tendría de otra manera. Cuando decidimos editar *Un lance de Dados*, asumimos que este libro saldría de entre dos tensiones: una atenta interpretación material de las instrucciones de Mallarmé y nuestra forma de entender la práctica editorial en el siglo XXI.

MANOS QUE EDITAN, OJOS QUE LEEN

Un poema sobre una página es sólo medio poema.

Dylan Thomas

Se habla de la figura del lector activo; valdría la pena agregar, gracias al magnetismo editorial de este poema y al blanco vacante que dejó la muerte de Mallarmé, la figura del editor activo: aquél que tiene la encomienda ineludible de reinterpretar el texto, y tomar decisiones entre varias posibilidades.

Reinterpretar es adaptar. Decir que una edición de *Un lance de Dados* logra la forma genuina del poema hecho libro, ese libro que

cumple rigurosamente los deseos del poeta, es cosa imposible, ya lo vimos. Intentarlo hoy en día, además, sería anacrónico. Como se dijo antes, 38 × 56 cm son las dimensiones más próximas al libro monumental que pretendía Mallarmé. La adaptación propuesta es un tamaño a medio camino entre sus deseos y el deseo de que el libro sea leído y sea portátil, sin sacrificar el poder estético de los blancos en cada pliego. Consideramos el libro como un dispositivo resultado de reinterpretar los deseos de Mallarmé y calibrarlos en función de los lectores y las condiciones editoriales actuales. Y la adaptación no es sólo material. La traducción incluida en este volumen conserva la cualidad de dominio público —que ya tiene el texto original— bajo una licencia copyleft que permite su libre circulación en cualquier formato. No hay razón para privatizar un texto que ya se encuentra en la esfera pública.

La visión editorial de Ambroise Vollard, quien propuso la creación de un libro lujoso, más emparentado al libro de artista que al de biblioteca, impregnó de ese tufo de exclusividad a algunas ediciones posteriores. Con el fin de alejarlo de las salas de exposición de los museos de arte moderno, y acercarlo más a los lectores, resemantizamos el texto: tomamos el cuidado estético riguroso de un libro de artista pero sin gravar su valor como objeto, así, los materiales, texturas, acabados, tipografías y blancos son un todo equilibrado, y configuran un libro bello que no sube a pedestales.

Las veintidós páginas que componen *Un lance de Dados* constituyen uno de los momentos más brillantes e importantes en la historia del libro impreso, son una reflexión del libro como horizonte de composición literaria y una discusión implícita en torno a su morfología; proveedor generoso y revulsivo de al menos tres tradiciones: la

del diseño gráfico, la editorial y la literaria. Un medio poema, un medio libro, una media página elevada a “la potencia del cielo estrellado”.⁹ Un dispositivo que echa a andar y se completa con la colaboración de las manos que editan y los ojos que leen.

⁹ Paul Valéry, “Le Coup de Dés”, en *Variété II*, París: NRF, 1929.

ESCOLIO
prescindible

por Ángel Ortuño

Hay un poema de Décio Pignatari hecho con agujeros. Es, por supuesto, un homenaje a Mallarmé: “Mallarmé Vietcong” (1968). Advierto que aquí lo copiaré descaradamente. Sobre todo porque por el último orificio (de esos que compraba Willi E. Coyote, Genius: portátiles) asoma un dado.

Nunca he estado conforme con que se traduzca “golpe de dados”, pero mi alternativa de “tirada”, debo reconocerlo, suena muy inferior. Además que termina en una sucesión de sonidos irritantes como aquello de “obladí obladá”. Y ahora incluso eso requeriría una larga nota al pie, si no fuera porque quien quiera desentrañar la falta de misterio puede pedir respuesta a cualquier metabuscador de internet.

señora, ¿usted tiene un mallarmé en casa?
¿usted sabe cuántas personas mueren al año
en accidentes con el mallarmé?

estamos organizando una consulta popular
para erradicar de una buena vez el mallarmé de esta tierra
las selecciones del readers digest proveerán

containers donde embarcar todos los ejemplares,
en el puerto de santos, de vuelta a francia.
sea patriota, entregue su mallarmé. olé.

Escribe Angélica Freitas (en traducción de Cristian de Nápoli). ¿Seré patriota? ¿Entregaré mi Mallarmé? No sé. Tal vez entregue el Mallarmé de alguien más.

Sabemos que la primera traducción de Mallarmé al español fue de su poema “Les Fleurs” y la hizo Rubén Darío, quien también escribió un par de ensayos al respecto. (Y si uso el plural no es por mayestático sino para ahorrarme esas referencias redundantes ahora que todos podemos saber todo al alcance de un clic).

Tendemos a olvidar que en México tuvo Mallarmé un atento lector, el primero entre nosotros: Alfonso Reyes. Quien, por cierto, nunca terminó su prometida tarea: un libro sobre Mallarmé. Aventuro que sabía que se trataba de un asunto de agujeros: no lo que está ahí, sino lo que va a faltar siempre, el futuro.

Proclamar a Mallarmé como una mente nueva es ahora un lugar común. Cuando lo leyó Reyes podía pasar como un dislate de mero entusiasmo juvenil. *Sic transit gloria mundi*. ¿Podemos recuperar esa lectura? Yo diría que sí. Yo les sugiero que lo hagan. Vayamos al asunto.

“A manera de un vaso que ansiara por atraer los ríos”, dice Reyes y entiende no lo que está pasando en la poesía de Mallarmé (el año del comentario es 1909, cuando la primera edición del poema que aquí leerán data de 1897, en la revista *Cosmopolis*... doce años que en el mundo de internet son siglos, pero que entonces apenas

si alcanzaban para un suspiro, sobre todo entre idiomas), sino sus potencialidades de “pasar”.

En 1909, Reyes declara correr el riesgo de que los lectores lo consideren “estrambótico” al proponer la concavidad de la poesía de Mallarmé. Un joven de 20 años —la edad promedio de quienes leerán esta versión, cercanos a la generación de sus jovencísimos editores ahora— aventura una imagen, a falta de elementos separados, racionales, comprensibles, discursivos para entender eso que se avecina y aún no ha visto. Esto que tomará el cubilete para lanzar los dados pero jamás abolirá el azar. Lo dice Alfonso —entonces era así, no una estatua—: “para explicar cosas inusitadas, no siempre es eficaz acudir a medios usuales”.

El procedimiento analógico que el oído de Reyes detectaba en los versos de Mallarmé entre las consonancias, no sólo como eco de sonidos sino de ideas, lejos de ser extraño “a lo gramatical y a lo racional”, en realidad recuperaba para estas dimensiones, anquilosadas por cómodas retóricas, su potencial disruptivo. Nadie había tirado aún los dados. Pero alguien agitaba el cubilete.

Usa Reyes una palabra que fue, unos años después, el talismán de las vanguardias: rapidez. ¿Cómo puede la escritura, esa torpeza, adelantarse y no sólo consignar el habla, sus márgenes, sus ondas expansivas y todo aquello que su aliento no alcanza?

Esto no es el final sino el principio. ¿No lo saben? Mejor: ustedes van a verlo.



POEMA

Un lance de Dados jamás abolirá el Azar

por

STÉPHANE MALLARMÉ

Prefacio

Me gustaría que no se leyera esta Nota o que, una vez hojeada, fuera olvidada; al lector hábil le enseñará muy poco más allá de su comprensión, pero puede perturbar al ingenuo al echar un vistazo a las primeras palabras del Poema para que las siguientes, dispuestas como están, lo conduzcan a las últimas, todo esto sin otra novedad que un espaciamento en la lectura. Los “blancos”, en efecto, asumen el protagonismo, sorprenden desde el principio; la versificación así lo exigió, como un silencio alrededor, habitualmente, hasta el punto que un fragmento, lírico o de pocos pies, ocupa, en el centro, aproximadamente un tercio de la hoja: no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, como ocurre siempre, de líneas sonoras regulares o versos —más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en el que aparecen y dura su convergencia, en una cierta puesta en escena espiritual exacta, se da en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que se impone el texto—. La ventaja, si es que tengo derecho de decirlo, literaria de esta distancia copiada que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí, es que parece

acelerar y otras veces aminorar el movimiento, escandiéndolo, convocándolo también según una visión simultánea de la Página: tomada ésta como unidad así como lo es en otras circunstancias el Verso o línea perfecta. La ficción aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad del escrito, alrededor de las pausas fragmentarias de una frase fundamental introducida desde el título y continuada. Todo sucede, en resumen, hipotéticamente; se evita el relato. Hay que agregar que de este empleo al desnudo del pensamiento con repliegues, prolongamientos, fugas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, el secundario y los adyacentes muestra su importancia en la emisión oral y la disposición, a la mitad, arriba o abajo de la página, indicará que sube o desciende la entonación. Únicamente ciertos caminos muy audaces, superposiciones, etc., que forman el contrapunto de esta prosodia, permanecen en esta obra, que no tiene precedentes, en estado elemental: no es que me parezca que sea el momento de ensayos tímidos; pero no me corresponde, excepto por una paginación especial o de volumen a mi manera, en una publicación periódica,¹ tan valerosa, grácil, y abierta a las bellas libertades, actuar de manera muy contraria al uso. Sin embargo, habría mostrado del Poema adjunto, más que el bosquejo, un “estado” que no rompiera totalmente con la tradición; habría llevado su presentación tan lejos en muchos sentidos sin ofender a nadie: lo suficiente para abrir los ojos. Hoy o sin suponer el futuro que saldrá de aquí, nada o casi un arte, reconozcamos con facilidad que la tentativa participa, de manera imprevista, de búsquedas

¹ Este prefacio acompañó la primera edición del poema publicada en la revista *Cosmopolis* en mayo de 1897.

particulares y estimadas de nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se consuma bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en los conciertos; en ella encontramos diversos recursos que me han parecido pertenecer a las Letras, y yo los retomo. El género, que se convierte en uno similar a la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto el verso antiguo, al que yo le rindo culto y le atribuyo el imperio de la pasión y los ensueños; mientras que éste trataría, de preferencia (como se muestra a continuación), temas de imaginación pura y compleja o de intelecto: que no quede ninguna razón para excluirlos de la Poesía —fuente única.

UN LANCE DE DADOS

JAMÁS

AUN SI LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS
ETERNAS

DEL FONDO DE UN NAUFRAGIO

YA SEA
que

el Abismo

blanco

calmo

furioso

bajo una inclinación
se cierna atormentado

de un ala

la suya

de

antemano recaída por un mal que le impide alzar el vuelo
y cubriendo las nacientes
cortando al ras los saltos

muy al interior resuma

la sombra hundida en lo profundo por esta vela alternativa

hasta adaptar
a la envergadura

su inmensa profundidad como el casco

de un navío

inclinado hacia una u otra borda

EL MAESTRE

emergido
inferente

de esta conflagración

que se

como se amenaza

el único Número que no puede

vacila
cadáver por el brazo

envez

de jugar

cual maniaco encanecido

la partida

en nombre del oleaje

un

nafragio

fuera de cálculos antiguos
en que la maniobra con la edad olvidada

antaño empuñaba el timón

a sus pies

del horizonte unánime

prepara

se agita y funde

al puño que lo estrecharía
a un destino y los vientos

ser algún otro

Espíritu

para echarlo

a la tempestad

replegar ahí la división y salir altivo

apartado del secreto que detenta

asalta al mando

escurre en barba sumisa

directo del hombre

sin nao

no importa

dónde vana

ancestralmente por no abrir la mano
 crispada
 allende la inútil cabeza

legado en la desaparición

 para alguien
 ambiguo

 el ulterior demonio inmemorial

en posesión

 de región ninguna

 induce

al vejete hacia esta conjunción suprema con la probabilidad

 éste

 su sombra pueril

acariciada y pulida y devuelta y lavada

 suavizada por la ola y sustraída

 a los duros huesos perdidos entre tablones

 nacido

 de un retozo

el mar por el abuelo tentador o el abuelo contra el mar

 fortuna vana

Esponales

en los que

 el velo de ilusión salpica su ansiedad

 así como el fantasma de un gesto

 titubeará

 encallará

 locura

ABOLIRÁ

COMO SI

Una insinuación

al silencio

en algún próximo

sobrevolara

simple

envuelta en ironía

o

el misterio

precipitado

aullado

torbellino de hilaridad y horror

al filo del remolino

sin recubrirlo

ni fugarse

y ahí acunara el virgen indicio

COMO SI

pluma solitaria a la deriva

salvo

*que la encuentre o la roce una toca de medianoche
e inmovilice
en el terciopelo arrugado por una carcajada sombría*

esta blancura rígida

ínfima

en oposición al cielo

demasiado

para no señalar

exiguamente

a quienquiera que

príncipe amargo del escollo

se invista como de lo heroico

irresistible mas contenido

por su pequeña razón viril

relampagueante

atribulado
expiatorio y púber

mudo

reír

que

SI

La lúcida y señorial cimera
en la frente invisible
cintila
luego ensombrece
una dulce estatura tenebrosa
en su torsión de sirena

con impacientes escamas últimas

de vértigo

de pie

tiempo
de abofetear
bifurcadas

una roca

falso solar
enseguida
evaporado en brumas

que impuso
un linde al infinito

FUERA
de estirpe estelar

EL NÚMERO

SI EXISTIERA
más que alucinación dispersa de agonía

SI COMENZARA Y CESARA
surgiendo aunque negado y cerrado cuando aparece
al fin
por cierta profusión derramada en escasez

SI SE CIFRARA

evidencia de la suma aunque poca

SI ILUMINARA

SERÍA

peor

no

más ni menos

indiferente sino semejante

EL AZAR

Cae

la pluma

rítmico suspenso de lo siniestro

sepultarse

en las espumas originales

de donde no hace tanto saltó su delirio hasta una cima

marchita

por la neutralidad idéntica de la vorágine

NADA

de la memorable crisis
o se hubiera
el suceso

consumado en vista de todo resultado nulo
humano

NO HABRÁ TENIDO LUGAR
una elevación ordinaria derrama la ausencia

SINO EL LUGAR
marejada menor cualquiera como para dispersar el acto vacío
abruptamente quien si no
por su mentira
hubiera fundado
la perdición

en esos parajes
de lo vago
donde toda realidad se disuelve

SALVO
en la altitud

QUIZÁ
tan lejos como un lugar

se fusione con algo más allá

fuera del interés
en cuanto a él señalado
según tal oblicuidad por tal pendiente
en general
de fuegos

hacia
lo que debe de ser
el Septentrión o Norte

UNA CONSTELACIÓN

fría de olvido y de desuso
no tanto
que no enumere
sobre alguna superficie vacante y superior
la colisión sucesiva
sideralmente
de una cuenta total en formación

velando

dudando

errando

brillando y meditando

antes de detenerse
en algún punto último que la consagre

Todo Pensamiento emite un Lance de Dados

Notas de traducción

PRIMER PLIEGO

1. Un lance de Dados

Si bien en algunas expresiones idiomáticas francesas “*un coup de*” es perfectamente intercambiable por el sufijo “-azo” del español (“*un coup de fil*” por “telefonazo”, “*un coup de poing*” por “puñetazo”, “*un coup de canon*” por “cañonazo”), traducir “*Un coup de Dés*” por un “dadazo” sería horrible para el oído y rozaría la ininteligibilidad.

Quizá la traducción más famosa de esta frase sea “Un golpe de Dados”, que deja contentos a aquellos partidarios de la traducción literal por la extrañeza que esta construcción introduce al español. Entre sus defectos, podemos señalar que, al cruzar el umbral que divide al francés del español, se deja atrás el sentido de la mano jugadora que tira los dados, y, por lo tanto, opaca así la concepción de los versos como un montón de objetos lanzados por alguna mano y dispuestos en la página, esparcidos por el azar.

Otras versiones han optado por trasladar el sentido del original usando una construcción más familiar para el español, como “Una tirada de Dados” o “Un tiro de Dados”, conservando la noción de movimiento

gracias al sustantivo. Aunque definitivamente algo se gana con esta jugada, a nuestro parecer, se pierde la eufonía del original en francés.

Para esta versión, hemos optado por “Un lance de Dados”. Si bien no acarrea la fuerza sonora de las palabras “*coup*” y “golpe”, sí guarda el sentido de desplazamiento, contiene musicalidad y cierta extrañeza para el receptor.

TERCER PLIEGO

2. calmo

El poema se sustenta en formas gramaticales que expresan lo incierto, la posibilidad: se introduce así una suerte de azar verbal. Tiene relevancia señalar esto pues, de aquí en adelante, aparecerán algunas palabras cuya morfología en francés es la misma para el presente del indicativo, el presente del subjuntivo y para la forma del participio pasivo (que muchas veces funciona como adjetivo). La ambigüedad gramatical que Mallarmé aprovecha para multiplicar las lecturas no siempre es recuperable en español; el traductor se ve obligado a favorecer alguna de las formas verbales y, con esto, sólo una de las acepciones de la forma verbal elegida.

Si recuperamos la construcción “*soit que*” del principio de página y atendemos a lo que indica la gramática francesa, el siguiente verbo deberá conjugarse en presente del subjuntivo. En teoría, no habría conflicto de traducción alguno. Sin embargo, hay más aspectos que considerar. “*Étaler*”, según *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, en un sentido figurado, significa instalarse cómodamente, yacer cuan largo uno es, estirarse al máximo en un asiento. Optamos por usar un adjetivo

(“calmo”) y no una forma verbal como pudo haber sido “se despliegue” o “se expanda”, porque la palabra se encontraba escoltada por otros dos adjetivos, dispuestos los tres en forma de una pequeña escalera que desciende (o sube) hacia el resto del poema. Tomando en cuenta el original —tratando de no alejarnos demasiado de sus niveles semántico, fonético y gráfico—, utilizar alguna de las conjugaciones verbales habría alargado sonoramente demasiado el verso, al igual que le habría arrebatado la simetría gráfica al peldaño central de esta escalera.

3. nacientes

Le Trésor de la Langue Française Informatisé anota que “*jaillir*” se utiliza para referirse a un movimiento abrupto, inesperado de adentro hacia afuera. “*Jaillissements*”, pues, puede entenderse como el brote de algo que, con frecuencia, tiene propiedades líquidas. En un sentido figurado, el sustantivo igualmente puede referirse al surgimiento de ideas o de palabras. Descartamos opciones menos eufónicas como “brote” o “borbotones”, menos polisémicas como “fontana”, y optamos por “nacientes” con la intención de conservar en la misma palabra dos de los campos semánticos presentes sobre el texto entero: el de lo marítimo o lo acuático, y el del pensamiento o las ideas.

4. saltos

Si bien pudimos haber completado “saltos de agua” para continuar sobre la senda de la semántica acuática y estrechar aún más este verso con el anterior, preferimos evitar cierta precisión para dejar más caminos abiertos a otras lecturas. El poema original, al decir “*bonds*”, también se mueve por la vaguedad.

5. **maestre**

A la palabra “naufragio” de las primeras líneas le suceden otras tantas con connotaciones marinas, que se extienden prácticamente hasta el fin del poema. Si bien “*maître*” puede traducirse por “maestro”, hemos elegido una palabra más ligada al discurso naval, y, de paso, alejarnos de las acepciones cotidianas de la opción más próxima.

6. **lo (estrecharía)**

Una nota quizá demasiado obvia: en “*l’êtreindrait*”, Mallarmé aprovecha con malicia la contracción para disparar la ambigüedad escondiendo la última letra del pronombre personal: ¿se refiere a un sustantivo masculino (*le*) o femenino (*la*)? El lector del texto en francés bien puede elegir cualquiera de los sustantivos en la página. El español, que no comparte este rasgo morfológico, debe elegir. Nuestra versión opta por “lo”, pues creemos que, según las palabras que flotan cerca, es el pronombre que permite más combinaciones.

7. **echarlo**

“*Jeter*” se traduce, literalmente, por “arrojar” o “lanzar”. En este caso, nuestra lectura del poema favorece la alusión a los juegos de azar, y, en un primer impulso, habríamos elegido algo como “jugárselo” o quizá “apostárselo a la tempestad”. Sin embargo, esta elección habría fijado demasiado el poema. En un esfuerzo por conservar la polisemia, apostamos por “echar”, que conserva el sentido de juego (como en la frase “echar los dados”) y otras tantas que el lector sabrá encontrar.

8. mando

Aunque ahora el uso más común de "*chef*" designa a alguien que manda, la palabra también encierra la acepción anatómica que se traduce simplemente por "cabeza". Por razones métricas y eufónicas, preferimos descartar el sentido literal.

9. escurre

El contexto marítimo al que nuestra versión recurre hace que la maniobra natural para traer "*couler*" del francés al español sea optar por "hundirse" (como en la expresión "*couler à pic*"). La imagen que generaba la otra posible acepción de "*couler*" —a nuestro entender más rica— hizo que nos decantáramos por el verbo "escurrir".

SEXTO PLIEGO

10. sobrevolara

La palabra "*voltige*", dispuesta en donde está, tiene múltiples acepciones. Puede traducirse por sustantivos ("acrobacia", "malabarismo", "acrobacia aérea") o por algún verbo ("hacer acrobacias", "revolotear"). Aunque la imagen "acrobacia al filo del remolino" es estupenda, creemos que elegir un verbo enriquece la lectura y la continuidad de toda la página, en lugar de darle protagonismo a un solo verso. Optamos por privilegiar la expresión de la posibilidad y por resaltar los aspectos tipográficos y de maquetación: recuperamos el "como si" en lo alto de la página (que forma una especie de marco con el "como si" inferior), y conjugamos el verbo en imperfecto del subjuntivo para así dar las condiciones para que se construya una nueva frase de la posibilidad.

En cuanto a la decisión del verbo, por razones eufónicas descartamos “revoloteara” y escogimos algo próximo en sentido como “sobrevolar”.

OCTAVO PLIEGO

11. cimera

La traducción literal de “*aigrette*” es “penacho”, entendido como un conjunto de plumas que adornan la parte superior de cascos o tocados, o que tienen algunas aves en la cabeza. A nuestro parecer, los sonidos “pe” y “cho” se alejan drásticamente de esa cierta suavidad que tiene la palabra francesa. Por eso hemos optado por “cimera”, que, sin estirar el significado, ofrece una mejor correspondencia fonética con el original.

NOVENO PLIEGO

12. si existiera

Probablemente esta decisión sea la que más difiera de otras lecturas y versiones del poema, y por eso requiere una nota más larga. Al tomarla, nuestro objetivo es hacer posible una lectura continuada del poema, algo que, a nuestro entender, no muchas otras traducciones privilegian.

El asunto que nos ocupa es una serie de cinco verbos con la misma conjugación y mismas características tipográficas, por ejemplo: “*existât-il*” o “*illuminât-il*”. Conjugados en el imperfecto del subjuntivo, un tiempo gramatical ahora en desuso para el francés, su traducción literal sería “existiera” o “iluminara”. Quizá porque los verbos parecen quedar un poco aislados semánticamente si se traducen de manera exacta, en la mayoría de las versiones se ha optado por conjugarlos en condicional: “existiría” e

“iluminaría”. Sin embargo, alejando la mirada, en las siguientes dos páginas nos encontramos con unos de los versos más importantes —probablemente los más famosos del poema— dispuestos con las mismas características tipográficas que la serie anterior de cinco verbos: “Nada / habrá tenido lugar / sino el lugar / salvo / quizá / una constelación”. Una lectura conjunta de los verbos y la serie que se extiende en las siguientes dos páginas hace posible el uso de la conjunción “si” antes de los verbos, para introducir de esta manera la suposición y la hipótesis, elementos que persisten a lo largo del poema.

Aunque no tenemos registro de una versión en la tradición hispanoamericana que haya hecho una elección similar, no queremos dejar de señalar que se trata de una lectura habitual en el medio anglosajón, como lo demuestran las versiones digitales de Basil Cleveland (2005) y A. S. Kline (2007), así como la más reciente de Robert Bononno y Jeff Clark publicada en 2015 por la editorial estadounidense Wave Books.

13. vorágine

Como la mayoría de los diccionarios entienden “*gouffre*” como una cavidad en la tierra y la palabra “cima” antecede inmediatamente este verso, la mayoría de las versiones en español traducen esta palabra como “sima” o “abismo”. A nosotros, que hemos intentado privilegiar el campo semántico marítimo a lo largo del poema, nos resulta más atractiva la tercera acepción que el *TLFi* anota: “gran torbellino que se produce en el océano”. Por su eufonía y polisemia, además de su uso recurrente en la tradición literaria hispanohablante, elegimos “vorágine”: “remolino impetuoso que hacen en algunos parajes las aguas del mar”, según el *Diccionario de la Real Academia Española*.



POÈME

Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard

par

STÉPHANE MALLARMÉ

Préface

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oublîât ; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. Les “ blancs ”, en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes des mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon

une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiètements, etc., formant le contre-point de cette prosodie, demeurent dans une œuvre, qui manque de précédents, à l'état élémentaire : non que j'estime l'opportunité des essais timides ; mais il ne me appartient pas, hormis une pagination spéciale ou de volume à moi, dans une Périodique, même valeureux, gracieux et invitant qu'il se montre aux belles libertés, d'agir par trop contrairement à l'usage. J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un " état " qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux. Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la

symphonie, peu à peu, a côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je regarde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie — unique source.

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre parle bras

plutôt

que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds

de l'horizon unanime

prépare

s'agite et mêle

au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit

pour le jeter

dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe

où vaine

COMME SI

Une insinuation

au silence

dans quelque proche

voltige

simple

enroulée avec ironie

ou

le mystère

précipité

hurlé

tourbillon d'hilarité et d'horreur

autour du gouffre

sans le joncher

ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

*que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

pour ne pas marquer

exigüment

quiconque

prince amer de l'écueil

s'en coiffe comme de l'héroïque

irrésistible mais contenu

par sa petite raison virile

en foudre

soucieux
expiatoire et pubère

muet

rire

que

SI

La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

le temps
de souffleter
bifurquées

un roc

faux manoir
tout de suite
éaporé en brumes

qui imposa
une borne à l'infini

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination épars d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

NAURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perte

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt

quant à lui signalé

en général

selon telle obliquité par telle déclivité

de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Índice

Mallarmé (todavía) entre nosotros	9
Historia de un fracaso editorial	37
Escolio prescindible	49
Un lance de Dados jamás abolirá el Azar	57
Notas de traducción	83
Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard	95

UN LANCE DE DADOS

JAMÁS

ABOLIRÁ

EL AZAR

DE STÉPHANE MALLARMÉ

Se imprimió en junio de 2016

en los talleres de Editorial Pandora, S. A. de C. V.

ubicados en Caña 3657, col. La Nogalera, C. P. 44470

en la ciudad de Guadalajara,

Jalisco.

Para su composición se utilizó la familia tipográfica

HTF Didot para las portadillas, los títulos y el poema

en un rango

que va de los 6 a los

184 puntos

en variantes **medium** y **bold**; para los ensayos, el escolio y las notas se utilizó

Bodoni Std book en 11.5 puntos.

Los forros se imprimieron en cartulina sundance
de 216 gramos y *los interiores*

en bond ahuesado de

90 gramos.



UN LANCE DE
Un coup de
DADOS
Dés
JAMÁS
jamais
n'abolira
BOLIRÁ
EL AZAR
le Hasard



CULTURA

ISBN: 978-607-96834-1-2



9 786079 168341

ámbra
COOPERATIVA EDITORIAL

COLECCIÓN
DOMINIO
PÚBLICO