

RIGOR E IMPERTINENCIA EN X1
(Sobre la traducción del soneto en ix de Mallarmé)

Sonia Mabel Yebara, Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

“En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca.”

Octavio Paz

“*Nachdichten* [...]: *repoetizar*, preguntándonos, si toda traducción auténtica, no es, no debe ser, una repoetización, una re-creación o reescritura del original. Y atención: en absoluto entiendo esto como laxitud, permisividad o, qué decir, ‘infidelidad’ a su tenor textual, sino al contrario, buscando con ahínco –como lo hacemos– la fidedigna, genuina *literalidad*.”

Héctor A. Piccoli

Nos proponemos plantear la dicotomía *rigor e impertinencia* como problema, para aludir a traducciones que se quieren literales, fieles semántica, prosódica y sintácticamente al poema en su lengua de origen y a la fatal defeción que se produce cuando pretenden recrear

1 Este trabajo, “Rigor e impertinencia en X. Sobre las estrategias de traducción en la lírica formal, a raíz de una nueva versión del Soneto en ix de Stéphane Mallarmé”, fue leído en el *IX Congreso Internacional. Traducción, Texto e Interferencias: “La Traducción en las dos orillas: España e Hispanoamérica”*, celebrado en Trujillo, Cáceres (España), junio de 2012.

una sintaxis y significantes indecidibles. Abordaremos así, una vez más, la milenaria incógnita (esa “x” tan pertinente en el trabajo que nos ocupa) de aquello que, en la traducción poética, no ha dejado de ser mentado como ‘traición’ o ‘fidelidad’; falsos términos opuestos en un sistema de francas inecuaciones.

Un punto clave de la traducción poética, por las minucias y refinamientos que exige, es la traducción de poemas en los cuales el ‘significante’² tiene especial relieve, finezas prosódicas que se exacerbaban a menudo por múltiples complicaciones sintácticas, como en el famoso *soneto en ix* de Stéphane Mallarmé, del cual ofrecemos hoy una nueva versión, inédita, realizada por el poeta argentino Héctor Aldo Piccoli, cuyos libros, junto a los de Arturo Carrera, han merecido el calificativo de “sagrarios postmallarmeños” (García Helder 2009), traducción que compararemos con la que Octavio Paz publicó en *Traducción: literatura y literalidad* (Paz 1990: 45-70).

Al comparar ambas traducciones nos enfrentaremos con semejanzas y diferencias, consideraremos los calcos como las perturbaciones, y podremos meditar sobre elecciones rigurosas y/o inapropiadas; sin perder de vista que estamos frente a versiones que algunos traductólogos (olvidando quizás que la poesía mallarmeña admite tanto soluciones múltiples como complicaciones insolubles) no dudarían en tildar de per-versiones, subrayando impertinencias de diversa índole.

² Utilizamos las comillas, tal como dice Jacques Derrida refiriéndose a la escritura de Stéphane Mallarmé, porque “el significante, (lo que, por comodidad, se sigue así denominando, pues, en rigor, ya no se trata aquí de “signo”) sin estar jamás presente por sí mismo, se destaca en su lugar, por sus poderes y sus valores”. Véase, “Derrida en castellano” (<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>), traducción de Francisco Torres Monreal.

Una primera versión del soneto, con el título *Sonnet allégorique de lui-même* fue escrito por Mallarmé en 1868 a pedido de Henri Cazalis para ser incluido en la antología *Sonnets et eaux-fortes*, pero no llegó a publicarse en esa ocasión, sino muchos años después, en 1887, con cambios que oportunamente analizaremos, ya que esa reescritura incidirá de modo considerable en la traducción.

Cuando Mallarmé responde a la solicitud de Cazalis, el 18 de julio de 1868, le envía una carta en la que hace varios comentarios sobre el soneto, entre ellas el relato de su trama narrativa, la descripción del lugar en que transcurre la escena, el marco interior y exterior del mismo:

[...] une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde” (Mallarmé 1995: 390-393).

Y si en el poema del 68 subsiste cierta representación mimética, veremos cómo se complica la legibilidad del poema en su segunda versión. Al respecto, no parece banal recordar las críticas de sus contemporáneos ya que, aunque Mallarmé fuera consagrado ‘Príncipe de Poetas’, es sabido que los escritores de su época rechazaron sus poemas, en prosa y en verso, con virulencia. Como síntesis suprema de ese desdén podemos citar la corrosiva frase que Adolphe Retté publicara en *La Plume*: “*M. Mallarmé, bourreau patenté de la langue française continuait sous couleur de ‘Variations sur un sujet’ ses opérations tératologiques”* (Retté 1895).

En diferentes y múltiples escritos se había denostado a Mallarmé por la ausencia de lazos lógicos en su discurso, por la alteración de la sintaxis, por pretender asociar los diferentes aspectos sensibles de las palabras, y hasta de ser artífice de un ‘formalismo repugnante’: “*M. Mallarmé lui-même représente l’extrême Parnasse, l’obligatoire aboutissement des fakirs de la Forme, du Mot, de l’Art pour l’Art – cette formule qui vous met dans la bouche une saveur du porc rance*”. Esta cita pertenece también a Retté³, quien seguramente habría mandado al acervo de lo teratológico la segunda versión del *soneto en ix* –que transcribimos seguidamente junto a la primera versión– publicado finalmente en *Plusieurs sonnets*:

Sonnet allégorique de lui-même - Avignon, 1868

La nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phœnix
De qui la cendre n’a de cinéraire amphore
Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx
Insolite vaisseau d’inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser l’eau du Styx
Avec tous ses objets dont le rêve s’honore.
Et selon la croisée au nord vacante, un or
Néfasto incite pour son beau cadre une rixe
Faito d’un dieu que croit emporter une nixe

En l’obscurcissement de la glace, Décor
De l’absence, sinon que sur la glace encor
De scintillation le septuor se fixe.

⁶ También en la revista *La Plume*, junio de 1895.

Sonnet (Sans titre) - Plusieurs Sonnets, 1887

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Respecto de la reescritura del poema, Octavio Paz dice que los “cambios no revelan una modificación esencial de la poética de Mallarmé, sino una mayor exigencia y una concentración verbal más rigurosa” (Paz 1990: 48). Ahora bien, por una parte no podemos contradecir a Paz en su aserción porque es cierto que hay algunos elementos del poema que prácticamente no se modifican: la organización compositiva, el metro, el léxico, el esquema rímico (aunque presenta algunas ligeras- y muy significativas- variantes), ciertos elementos temáticos como los juegos de presencia y ausencia, de luz y sombra, de muerte y renacimiento, los efectos del espejo y la reflexión, la Noche, la Nada, el oro, entre otros. Pero no es menos cierto que en su primera escritura el soneto es más denotativo y exhibe

más claramente los vínculos analógicos, mientras que el poema del 87 es más alusivo, y en él resplandece lo que el poeta llamaba, ya en la carta a Cazalis citada más arriba, “retórica inversa”: “*J’extrais ce sonnet, auquel j’avais une fois songé, d’une étude projetée sur la parole: il est inverse, je veux dire que le sens, s’il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu’il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots*”. Si utilizo un verbo vinculado a la luz es porque en la reorganización de sus significantes veo fulgar lo que Mallarmé llamaba una “*argumentation de lumière*”:

Les déchirures suprêmes instrumentales, conséquences d’enroulements transitoires, éclatent plus véridiques, à même, en argumentation de lumière, qu’aucun raisonnement tenu jamais; on s’interroge, par quels termes du vocabulaire sinon dans l’idée, écoutant, les traduire, à cause de cette vertu incomparable. Une directe adaptation avec je ne sais, dans le contact, le sentiment glissé qu’un mot détonnerait, par intrusion” (Mallarmé 1995: 385).

¿Cómo no vislumbrar, en esa lógica de luz, precisamente el proceso por el cual, gracias a la reflexión del significante, el sentido *fulgura*? ¿Cómo no dejarse encandilar por el “*mirage interne des mots*” producidos por los juegos de la sintaxis a expensas –casi– del sentido?

Esta suerte de ‘indiferencia’ mallarmeana frente al sentido, no ha dejado de concitar la atención de los críticos. Desde el siglo XIX hasta nuestra más reciente contemporaneidad sus textos han sido objeto de múltiples interpretaciones: literales, ideológicas, históricas, filosóficas. Exégesis de variada índole que torna anodina la tarea de muchos traductores, fundamentalmente la de quienes intentan llegar al núcleo de un sentido siempre alusivo, ilusorio, cuando no ausente. Y quizás aquí también deberíamos ahora poner el término ‘sentido’ entre

comillas, porque en definitiva nunca vamos a ‘desentrañar’ lo más recóndito de sus poemas, porque lo más hondo –que ni es uno ni es profundo– está diseminado en la más ostentosa superficie del poema. Y nada resuelve abogar por el sentido nulo o por la multiplicidad del mismo; habría que decirlo con términos del propio Mallarmé, según dice Jacques Derrida en este pasaje:

*Ahora bien, cualquier texto de Mallarmé está organizado de modo que en sus puntos más fuertes el sentido permanezca **indecible**; a partir de ahí el significante no se deja penetrar, perdura, resiste, existe y se hace notar. El trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente. Apela a nuestra memoria, nos obliga, al no poder rebasarlo con un simple gesto en dirección de lo ‘que quiere decir’, a quedarnos bruscamente paralizados ante él o a trabajar con él. Podríamos tomar prestada la fórmula de este permanente aviso de aquel pasaje de les Mots anglais: Lector esto tienes ante tu mirada, un escrito (Torres Monreal: 1989).*

En el *soneto en ix* –como en tantos otros– el poeta rompe con la clara y distinta lógica francesa, no pretende representar una realidad pre-existente ni expresar hechos o sentimientos, sino ‘transponerlos’ a través de las palabras ordenadas según la Idea (o ritmo), entendida como ‘Música del mundo’, acrecentando su belleza: “*Il n’y a que la Beauté –et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poësie. Tout le reste est mensonge*” (Mallarmé 1992: 344).

Ahora bien, para el tema que hoy nos ocupa, las preguntas serían: ¿Cómo traducir lo que no puede ser representado? ¿Cómo traducir lo que por definición es indecible? ¿Cómo traducir la Belleza del espejo de las palabras? Quizás el mayor desafío del traductor consista en revelar en su versión las estrategias textuales de composición y significación según la cual fue elaborado el poema: acompañar la organización de sus versos, replicar la materia

significante utilizada por el poeta, aprehender en la medida de lo posible la extrema condensación de los sonidos del poema original.

Leamos las versiones de A. Piccoli y O. Paz, para hacer luego algunas observaciones sucintas, casi en forma de notas, sobre las rimas, la sintaxis y el léxico:

El de sus puras uñas ónix (Octavio Paz)

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios.

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellear se fija súbito el septimio.

Sus puras uñas muy alto (Héctor A. Piccoli)

Sus uñas puras muy alto consagrando el ónix,
la angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,
más de un sueño vespéral quemado por el Fénix
y que ya no recoge cineraria ánfora.

Salón vacío: en las credencias ninguna hélice
abolida y banal, de inanidad sonora,
(pues el Maestro a alumbrar llantos fue a la Éstige
con ese solo objeto del que la Nada se honra.)

Mas cercana la ventana al norte vacuo, un oro
agoniza según tal vez el adorno
de unicornios que abrazan a ninfa de la fuente

Y ella , difunta desnuda en el espejo, excepto
que, en olvido cerrado por el marco, no fluente
centellea de súbito el septeto.

De la forma soneto y las rimas

Tanto en su primer poema como en el segundo, Mallarmé utiliza la forma soneto en versos alejandrinos con rimas alternas ABAB en los cuartetos, pero al reescribirlo, en el año 87, cambia el orden de las rimas del sexteto (originalmente CDD CCD), elimina el término “*rixé*” del segundo verso del primer terceto y lo sustituye por “*décor*”, a la vez que cambia la ubicación de “*encor*”, “*se fixe*” –que siguen estando en el lugar de la rima pero en distintos versos– y “*septuor*” – que continúa en el último verso del segundo terceto pero es desplazado al lugar privilegiado de la rima– , con lo cual el esquema rímico de la versión definitiva es: ABAB para los cuartetos, un dístico CC, y un nuevo cuarteto DCDC. Así ‘reordenado’ el soneto se acercaría más a la Poesía, o a la Belleza (recordemos la equivalencia de ambos para Mallarmé), en pos de la cual el poeta no deja de trabajar, volviendo una y otra vez sobre sus textos, como decía en una carta a Cazalis:

Tu riras peut-être de ma manie de sonnets –non, car tu en as fait de délicieux– mais pour moi, c’est un grand poème en petit: les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers, et je passe parfois trois jours à en équilibrer d’avance les parties, pour que le tout soit harmonieux et s’approche du Beau (Mallarmé 1995: 53-56).

Pero la cita que acabo de hacer y el párrafo que la introduce pueden inducirnos a error: cuidémonos de confundir esa Belleza con un insignificante oropel, ya que –tal como señala Catherine Lowe– la reorganización de las rimas ‘literaliza la reflexión’, significación clave del soneto, pues desde el punto de vista fonético no hay diferencias entre -yx e -ixe ni entre -ore y –or; por lo cual nos es posible oír –insiste Lowe– dos cuartetos ABAB, un dístico BB y otro cuarteto ABAB, agregando enseguida:

À travers la voie tracée par ses sons, le poème se réfléchit sur lui-même et attire l’attention sur la rime comme étant le stratagème formel de cette réflexion⁴. Mais si, formellement, à travers ses rimes, le texte dépeint seulement le résultat d’une réflexion, la présence explicite d’un miroir dans le décor de la scène référentielle du sonnet littéralise le moyen par lequel cette réflexion s’effectue (Lowe 1984: 325).

Por lo tanto, si las rimas del soneto son, como tantas veces se ha señalado, una expresión alegórica de ciertas temáticas del poema, quizás la traducción ideal sería aquella que intentara una versión

⁴ Lowe indica aquí en nota a pie de página: “La rime n’est pas le seul lieu de réflexion; les schémas de réflexion intra- et inter-linéaire, complexes et recherchés, sont analysés en détail par Burt et Abastado (Ellen Burt, “Mallarmé’s Sonnet en yx”: The Ambiguities of Speculation”, *Yale French Studies*, 54, 1977, pp. 55-82. Claude Abastado, “Lecture inverse d’un sonnet nul”, *Littérature*, 6, mai 1972, pp. 78-85). Asimismo, la autora destaca la importancia de la “e” muda que inscribe el tema del silencio en el soneto.

rimada. Al respecto, Paz señala:⁵ “Mi traducción es en verso blanco. Hubiera sido imposible conservar en español las rimas en *ix* [...] me gustaría, más adelante, atreverme a hacer otra versión y, en ese caso, tal vez más libre pero con rimas de igual dificultad y sonoridad análogas” (Paz 1990).

Aunque Paz no realizó esa versión, ha dejado impreso su anhelo, sin dudas porque de haberlo cumplido habría respondido a la estrategia estética de Mallarmé: engendrar el poema a partir de sus rimas, de significantes dispersos que alumbrándose recíprocamente producen la poesía. En cuanto a la poética mallarmeana, basta con que recordemos la carta que el poeta envía a Eugène Lefébure: “*je n’ai que trois rimes en ix, concertez-vous pour m’envoyer le sens réel du mot ptyx: ou m’assurer qu’il n’existe dans aucune langue, ce que je préférais [sic] de beaucoup à fin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime*” (Mallarmé 1995: 384-388).

Contrariamente al poeta mexicano, Piccoli hace una traducción rimada, predominantemente asonante: conserva en parte la alternancia en las dos primeras estrofas (“ónix”, “lampadófora”, “Fénix” y “ánfora” en el primer cuarteto; “hélice”, “sonora”, “Éstige” y “honra” en el segundo cuarteto), como también los pareados de los versos 9 y 10 (“oro”, “adorno”), y nuevamente la alternancia rímica en los últimos cuatro versos (“fuente”, “excepto”, “fluyente”, “septeto”). Lo que no ha podido sostener son los sonidos *ix* y *or* en el mismo lugar que en el texto original. Mas, de haberlo logrado ¿no se estaría cumpliendo la ‘letra’ de “Pierre Ménard, autor del Quijote”,⁶ la

⁶ Inserto en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Borges. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974 (1ª. edición 1941): “No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del

repetición lisa y llana del original? Si dejamos de lado esta mención, que no es sino una *boutade* de mi parte, en lugar de traducir el poema de Mallarmé habría que escribir un poema equivalente, lo cual no implica –por imposible– calco alguno de sus significantes, sino crear un soneto que en español produjera, con fonemas distintos, efectos similares.

Entre los logros de esta versión, no podemos dejar de remarcar la asonancia “oro, adorno”, por dos motivos: en primer lugar, porque concentra el resplandor áureo –al ser *or* uno de los significantes clave del poema–, y en segundo lugar, porque lo engarza en un dístico, esos versos ‘superiores’ que, al decir de Mallarmé, se mantienen en un “*équilibre momentané et double à la façon du vol*”, y son superiores a los versos blancos “*Là [en los pareados] est la suprématie de modernes vers sur ceux antiques formant un tout et ne rimant pas; qu’emplissait une bonne fois le métal employé à les faire, au lieu qu’ils le prennent, le rejettent, deviennent, procèdent musicalement: en tant que stance, ou le Distique*” (Mallarmé 1992: 333).

De la sintaxis

La traducción del *soneto en ix* nos lleva a pensar la intertextualidad entre los poetas del modernismo y el barroco histórico español, pero también a considerar las poéticas francesas, especialmente en los poemas donde se exalta la materialidad del lenguaje o en aquellas escrituras autotélicas donde la ‘poesía se piensa’, y que han proliferado desde Mallarmé hasta nuestros días.

original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”, p. 446.

Hace unas décadas Nicolás Rosa decía: “Existiría –según parece– un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en diferentes niveles, en la literatura actual” (García Helder 2009). Y parecería que en la traducción también, agregaríamos nosotros, pues Octavio Paz, prendado de barroquismo, ha injertado la sintaxis barroca en su versión del *soneto en ix*, tal como él mismo señala en el libro ya citado: “[...] casi de una manera instintiva, por lo que toca a la sintaxis, me acogí al ejemplo de nuestros poetas barrocos”, y dice seguir a Góngora para traducir, por ejemplo, el último verso del primer cuarteto: “Que ninguna recoge ánfora cineraria” (el verso del poeta cordobés –citado por el autor de *Literatura y literalidad*– es: “En una de fregar cayó caldera”), pero al mismo Paz ha de haberle resultado excesivo el hipérbaton que utiliza, porque se anticipa a los posibles detractores de su versión arremetiendo contra ellos: “graznarán, otra vez, los criticastros de la aguachirle mexicana, el pico verdinegro y más sucio de bilis que de lodo”.

Resulta curioso que el escritor argentino H. Piccoli, reconocido representante del ‘Barroco etimológico’⁷ en estas márgenes, no recurra *instintivamente* a la sintaxis barroca para traducir al poeta francés; antes bien, combina sus palabras de tal modo que sus construcciones se pliegan al decir de Mallarmé, de quien, por otra parte, no podemos afirmar, sin más, que fuera ‘gongorino’. Hay entre Góngora y

⁷ Entre su producción podemos mencionar: «Permutaciones», con E. M. Olivay, Ed. La Cachimba, Rosario, 1975; «Si no a enhestar el oro oído», Ed. id., Rosario, 1983; «Filiación del rumor», Armando Vites Editor, Rosario, 1993; «Fractales», Ciberpoesía eLe, 2002; «Antología poética» (selección y estudio preliminar de Claudio J. Sguero; con notas del autor), editorial Serapis, Rosario, 2006 y «Transgrama – Una poesía y una poética de la contemporaneidad», con Claudio J. Sguero, Ciberpoesía eLe, 2011.

Mallarmé rotundas divergencias, cosa que el mismo Paz señala en algunos párrafos al final de su artículo, aunque sin referirse a la sintaxis. Y, para decirlo brevemente, no encontramos en Mallarmé ni la arquitectura de la metáfora que utilizara Góngora, ni los hipérbatos característicos del poeta español. En todo caso, la complejidad mallarmeana proviene de la diseminación de la palabra en elementos significantes mínimos que saturan sus textos, en verso o en prosa, y en la profusión de lecturas posibles y simultáneas gracias a los juegos de la sintaxis con esos significantes y/o con la morfología de las palabras. Pierre Brunel, analizando la ininteligibilidad mallarmeana (Brunel 1998: 75) cita a Yves Bonnefoy, quien dice: “[...] *aussi déformée, aussi transformée que puisse être notre syntaxe, elle ne sera jamais qu’une métaphore de la syntaxe impossible, ne signifiant que l’exil [...] ce n’est pas l’Idée qui apparaît dans la phrase, ce n’est que notre éloignement de la parole facile, notre réflexion si l’on veut, confirmation de l’exil*”, pero seguidamente Brunel agrega: “ *Mais il faut prendre acte du fait que, dans la onzième variation, Le Mystère dans les Lettres, Mallarmé fait de la syntaxe non une puissance d’égarement, mais un garde-fou: ‘Quel pivot, j’entends, dans ces contrastes, à l’intelligibilité? Il faut une garantie – La Syntaxe’*” (Mallarmé 1992: 870).

En este soneto que no parece sino remitirse a sí mismo (si acaso quisiéramos basarnos en el título de la primera versión: *Sonnet allégorique de lui-même*), los principios constructivos del verso (sin excluir la sintaxis) garantizan de modo supremo que el significante, esa joya, con-forme su significación, fijando el oro de la poesía (¿“un or encor se fixe?”), creación suprema. Tal como decía el poeta en “*Sur l’évolution littéraire*”:

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet, les joyaux de l'homme: là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens: c'est, en somme, la seule création humaine possible (Mallarmé 1992: 870).

Del léxico

Entendemos, volvemos a repetirlo, que los problemas filosóficos o semánticos del poema no inhiben la comprensión del mismo, ni inciden, por lo tanto, en la posibilidad de su traducción. Octavio Paz se basa en reconocidos hermeneutas para su interpretación⁸ y logra, por cierto, realizar una muy buena exégesis. Pero no podemos dejar de señalar que tanto los comentarios a su traducción como su propia versión lo muestran excesivamente preocupado por aclarar algunas dificultades lexicales del poema.

Por otra parte, son numerosos los autores que señalan los escollos del léxico. Es cierto que Mallarmé ha utilizado en este soneto algunos términos poco corrientes, “*nixe*”, “*lampadophore*”, “*vespéral*”, “*septuor*” y quizás algún otro. Pero si hay un término que intrigó al francés es, como vimos, “*ptyx*”. Y desde aquella famosa carta –tan citada como el propio soneto– lectores y traductores no dejan de obsesionarse con ‘descubrir’ lo referido por esa palabra. Charpentier ya había zanjado el asunto de modo bien breve:

Le ptyx n'est pas un mot vide de sens, composé expressément et arbitrairement pour exprimer le pur néant [...] C'est tout simplement la

⁸ Émilie Noulet, Gardner Davies, Jean-Pierre Richard.

transcription littérale du mot grec ayant le même sens. Il signifie coquille, la conque creuse où l'on entend le bruit éternel de la mer” (Mallarmé 1992: 1490).

Y así lo han entendido tanto Paz como Piccoli, pues traducen “*ptyx*” por “conca” y “hélice”, respectivamente. Ahora bien, el significado de conca como caracola nos es familiar, tal vez no tanto el de hélice, cuyas acepciones –aquí pertinentes–, según el diccionario de María Moliner, son: una “superficie alabeada [...] como la espira de un caracol || espiral || voluta”.

Ahora bien, no son pocos los traductólogos que se sienten atraídos, no ya por el vocablo “*ptyx*”, sino por el primer hemistiquio de la aposición a este término, en el sexto verso: “*aboli bibelot*”. Y esto quizás debido a la traducción que hizo Paz: “espiral espirada”. Solución admirada por algunos y desestimada por otros. Valoraciones contrapuestas que a veces, incluso, no son sino etapas sucesivas por las que atraviesa un mismo lector, quien pasa del rechazo a la alabanza, tal como señala Fabienne Bradu citando al escritor José Bianco: “[...] afirmaba que al leer una traducción hecha por Octavio Paz, su primera reacción era resistirse a la propuesta, y la segunda, casi inmediata, ceder al encanto con entusiasta aceptación. “Cuando leí su traducción del *soneto en ix* [...] me costaba reemplazar *aboli bibelot* por espiral espirada. Se lo escribí a Juan García Ponce. Ahora te diré que prefiero *espiral espirada*. La aliteración me parece más leve, más aérea. Se me ocurre que Mallarmé la hubiera preferido también” (Bradu 2004: 7).

Por otra parte, O. Paz se extiende en una larga explicación sobre esa elección: “*Espiral espirada* es defendible hasta cierto punto –dice– porque la conca tiene forma de espiral y por ser instrumento de viento: aspiración y espiración, aparición y desaparición. Emblema del mar, la

música, el ir y venir de la vida humana” (Paz 1990: 66). Como vemos, Paz determina y describe lo referido, insistiendo en sus ‘cualidades’; pero si su traducción ha de ser ‘defendida’, me parece, es gracias a que desvirtúa el sentido para atreverse a jugar con el significante. En tanto, la versión de Piccoli “*abolida y banal*”, consigue ambos objetivos, conservar el término “abolido” –tan cargado de sentido en Mallarmé– y ser fiel a la múltiple aliteración del original.

Mallarmé, que ha vuelto una y otra vez sobre la rivalidad y/o equivalencia entre las Letras y la Música, inscribe como última palabra del poema, el término “*septuor*”, así definido por el Diccionario *Petit Robert*: “*Composition vocale ou instrumentale à sept parties. Formation musicale de sept exécutants*”. La misma definición que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española, y que Piccoli ha traducido por “septeto”, conservando así el significado de la lengua original y sus diversas connotaciones⁹ en el *soneto en ix*, entre ellas, la de tematizar el sonido, la de grabar la música, como si la música sólo pudiera provenir de la escritura y sólo pudiera quedar fijada en y por ella. Entendiendo *Música*, en sentido griego, como quería el poeta, “[...] *au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là plus divine que dans son expression publique ou symphonique*” (Mallarmé 1992: 614).

Al igual que el poeta, el traductor, con severo rigor y leal impertinencia ¿no procede a orquestar y constelar el oro de sus palabras en cada nueva versión, tratando de vencer el azar verso tras verso, palabra tras palabra?

⁹ Algunos han querido ver también una alusión a los siete versos que reflejados en el espejo evocarían los catorce versos del soneto.

Referencias bibliográficas

- BRADU, Fabienne (2004). *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana.
- BRUNEL, Pierre (1998). “Variations sur un sujet: l’obscur”, en: *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne*. París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.
- GARCÍA HELDER, Daniel (2009). “El neobarroco en la Argentina”, <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>
- LOWE, Catherine (1984). “Le mirage de ptyx: implications à la rime”, en *Poétique*, n° 59.
- MALLARMÉ, Stéphane (1995). *Mallarmé. Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, ed. de Bertrand Marchal y prefacio de Yves-Bonnefoy.
- _____. (1992). *Oeuvres Complètes*, Éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. París: Gallimard (1ª. ed. de 1945).
- PAZ, Octavio (1990). “El ‘Soneto en ix’ (1868-1968)”, en: *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores S.A. (1ª. ed. de 1971).
- RETTÉ, Adolphe (1895). *La Plume*, 15 octobre 1895, citado en *Stéphane Mallarmé, Mémoire de la critique*. Textes choisis et présentés para Bertrand Marchal (noviembre 1988), París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.
- TORRES MONREAL, Francisco (1989). “Derrida en castellano”, en: *Antología* (www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm), Revista de Documentación Científica de la Cultura (Barcelona).