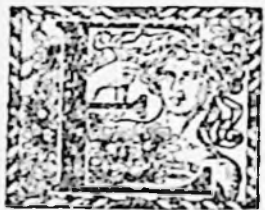


Alfonso Reyes

Mallarmé en Castellano



Estas notas, seguramente, no agotan la materia. En todo caso creo no haber omitido ninguna traducción importante. Debo la mayoría de mis datos a Enrique Díez Canedo; y de las omisiones sólo respondo hasta donde es justo, dada la escasez de nuestros repertorios bibliográficos, sobre todo en literatura moderna.

En tiempos en que todo gacetillero de Francia se consideraba con derecho a burlarse de Mallarmé, corrían por las redacciones algunos juegos de palabras como éste, que trae Poizat: Il a un Henry de Régnier au plafond, c'est pourquoi il est Mallarmé pour la lutte. La tendencia al juego de palabras es endémica en español, y hasta hay momentos en que parece subir a categoría de tradición literaria. Un día, cuando yo era periodista en Madrid, el caricaturista Bagaría llegó con la nueva de que Nilo Fabra, aquel pobre Nilo de las «inundaciones periódicas», como decían sus amigos, estaba traduciendo a Mallarmé. Bagaría se equivocaba: Nilo Fabra traducía apenas a Mérimée (usando la pa-

labra apenas en el sentido portugués). La noticia casi causó escándalo y no faltó, entre la tertulia del Regina, quien comentara: «Yo, al oír esto, la verdad, m'alarmé. Y lo cierto es que casi causa alarma el anuncio de que alguien se atreva a poner las manos en aquellos versos. La poesía de Mallarmé está tan asida a la palabra, que hay temor de que desaparezca al desnudarla para cambiarle túnica. Las palabras de Mallarmé—dice Valéry—son «cuerpos gloriosos», incorruptibles.

Naturalmente, los traductores castellanos han preferido la primera manera de Mallarmé, la más accesible, y se han sentido especialmente atraídos por ciertos poemas. De la Aparición hemos contado no menos de seis versiones y varias también del Suspiro, la Brisa Marina, la Herodiada, las Ventanas. Pero esta regla tiene excepciones: así, Díez Canedo ha traducido, con singular acierto para mi gusto, el Cisne; Cansinos-Assens, Los Dados y el Cántico de San Juan; Bacarisse, la Santa—que, aunque de la primera época, tiene ya el sabor de la segunda—; del Abanico de la señorita Mallarmé, que yo traduje en 1919, había otra traducción anterior en dos años, hecha por José Pablo Rivas, traducción que yo ignoraba entonces; finalmente, Pedro Miguel Obligado ha traducido La tumba de Poe. Aunque el propio Mallarmé nos daba un consejo de cordura traduciendo en prosa los poemas de Poe, las traducciones en verso—donde el esfuerzo tiene que ser más limpio y realizarse más plenamente el aforismo de Whistler: que el trabajo borra las huellas del trabajo—

ofrecen a mis ojos más interés, si bien las más veces lo defraudan. Resulta difícil encerrar en un molde castellano de iguales dimensiones que el molde francés todo el contenido del poema. Esto lo saben cuántos han hecho traducciones poéticas del francés al castellano. Tan noble poeta como Guillermo Valencia ha debido abandonar la uniformidad mallarmeana, mezclando alejandrinos con heptasílabos (lo cual después de todo conservaba el galope rítmico), y se ha conformado con verter los dieciséis versos franceses de la *Aparición*, en veintidós versos castellanos; y los dieciséis de la *Brisa Marina*, en no menos de veintiocho. Además, se ha consentido repeticiones y tartamudeos («Como un hada riente—como el hada risueña—como el hada riente»), más propios del estilo de José Asunción Silva que de Mallarmé. Sin contar con que deja disiparse el vigor de la sorpresa en los finales de ambos poemas. Todavía la «vaporosidad de las flores» se le convierte en «vaporosidad de los tallos», y de paso se le caen algunas monedas, como ese tal vez intraducible *chapeau de clarté* y el correspondiente «sol en los cabellos» de la mujer que aparece de pronto frente al poeta. Eduardo Marquina—otro ejemplo de calidad—al traducir el *Placet* (él lo llama *Siglo XVIII*; Bacarisse, con mejor acuerdo, lo llama *Instancia*) nos transforma a la *Hebe*, escanciadora de los dioses, en un enigmático «Hebeo». En otros casos, el simple encuentro de dos traductores sobre igual terreno, produce curiosos resultados: 1.º Ante todo, el primer traductor ejerce atracción sobre el se-

gundo; 2.º El segundo traductor, por huir de esta atracción, se obliga a veces a abandonar el recto sentido; y 3.º Suelen, dentro de un mismo verso, producirse casos combinados de los dos fenómenos anteriores. Quien compare la traducción de *Las Ventanas*, de Marquina, con la que después hizo Maristany, encontrará ejemplos de todo ello. Hay quien se vió en la necesidad de usar la fea palabra «nacencia», en vez de «nacimiento»; cuando significan cosas tan distintas. A tal otro se le escapan versos imposibles, (¡«Ay, que la carne es triste y yo lo he leído todo!» O bien: «Pero ¡oh corazón! Oye cantar los marineros»). Uno pone «salvaje» donde correspondía «fulvo», «flavo» o «leonado»; y dos son los que dan «bestialidad» como traducción de *bétise*. Quien procura «aclarar un poco» a Mallarmé—contradicción en los términos—y quien se permite colaborar con él demasiado, echando sobre los versos el peso de cosas en que el maestro nunca pensó, para lograr así que los versos aterricen en el deseado y seguro suelo del consonante. Tales son las bregas de la traducción, problema irresoluble en principio. Con todo, el conjunto de las versiones de Mallarmé al castellano, daría una pequeña antología llena de un encanto especial, pues no se acerca uno en vano a tan alto modelo. Además, la traducción de Mallarmé tiene que ser fruto de amor, y esto ya es una promesa de deleite poético. El solo hecho de ponerse a la versión de Mallarmé, cuando no sea un arrebató ambicioso, parece un testimonio de probidad literaria, y entre los traductores aquí menciona-

dos, andan algunos de las primeros nombres de nuestra poesía. Por mi parte, yo algo he aprendido en todas estas traducciones, y todas me han servido para las que a mí, de paso y mientras analizaba los versos de Mallarmé, se me iban cayendo de la pluma. Si he señalado reparos, no es con ánimo desdeñoso. Reconozco que es siempre fácil rectificar los detalles, los pasajes aislados, cuando no se tiene el compromiso de hacer la obra total. En prenda de mi buena fe, publico al final mis últimas traducciones, que es confesar del modo más explícito, que yo también tengo de vidrio el tejado, como decía Cervantes.

NUEVAS TRADUCCIONES

No considero como definitiva ninguna de las versiones que propongo a continuación. La traducción poética obliga a retoques constantes. Pero esto no me parece incompatible con el placer de comunicar a los aficionados el estado de mi trabajo en determinado momento. El poeta español Jorge Guillén, uno de los traductores castellanos de Paul Valéry, ha llegado, en su fuero interno, a la idea de que la traducción poética debiera ser obra colectiva, aunque sometida a una dirección general. A esta noción me arrimo, y ofrecí mis disjecta membra al Gran Censor Desconocido que, si no en actualidad, existe ya en estado latente y parece gobernar como desde arriba todos nuestros versos.

Pido al lector de esta traducción que tenga siempre

a la vista los originales franceses y, donde algo no le contente, tire de la pluma y haga por enmendarlo a su modo. Si después quiere darse todavía el trabajo de comunicarme el resultado de sus intentos, es posible que juntos nos aproximemos más al enigma. Yo recuerdo a menudo—y lo llamo el proverbio por excelencia—aquel que Giner de los Ríos aprendió de un campesino disertó:

—Don Francisco: todo lo sabemos entre todos.

SALUDO

Con este poema comienza el libro de versos. Hasta este misterio no se entra de la calle directamente. Fiel al principio que usé en 1919 para presentar al público el Abanico de Mlle. Mallarmé, considero indispensable un entrenamiento paulatino de la imaginación, y a ellos nos ayudará una cita oportuna.

Thibaudet explica que el Saludo fué recitado por Mallarmé en un banquete de poetas. Saludo—dice— abre la recopilación de las Poesías, y quien vacile en afrontar la obra tendrá, ya sin necesidad de ir más lejos, en esa gotita leve de rocío, la imagen completa de aquel arte... Se experimenta aquí la sensación de estar viendo aquel papel blanco, aquel vacío misterioso donde sólo el poner la pluma y el aplicar el trazo de tinta eran para Mallarmé verdaderos ritos siempre abordados con temor. El verso apenas dibuja la copa que el poeta alza entre los dedos, la copa sobre el va-

cío, sobre el mar—tal vez viviente espuma—literalmente, el penacho hirviente que florece un instante en torno al cristal. Mirad: son imágenes que no se siguen, sino que, como las mismas sirenas, entre una emergencia y una sumersión, ya se zambullen o se llaman, o bien se nos ofrecen de flanco bajo un rayo de luz, ya en coro, ya en bandada. De este leve Murano, el juego poético hace surgir a toda vela un Bucentuario de poetas. Y el Maestro habiendo contado a los suyos con una mirada, se asegura y sonríe. Ved como se dispersa el fino chorro del segundo terceto, y luego carga cerrando la alígera vela. No es una frase: es una constelación de quince palabras (1); y en torno, la página blanca. Otro escritor, goloso de tinta, dibuje personalmente la figura con rasgos gruesos: aquí, para determinarla, han bastado tres puntos como tres clavos de diamante, y con sólo eso queda diseñada la esencia sobre el cielo platónico.

Nada, esta espuma: verso es
Virginal, apenas la copa.
Tal se hunde, lejos, la tropa
De sirenas; cuál, de revés.

Así boga nuestro bauprés,
¡Oh, amigos; mientras yo en la popa,
Vuestra proa en fausto galopa
De invierno y rayos al través.

(1) También en la traducción han resultado quince palabras.—A. R.

En gozosa embriaguez me ayudo.
Y, sin miedo a tumbo y procela,
Os lanzo de pie mi saludo;

—Soledad, arrecife, astro—
A cuanto valgan nuestro rastro
Y el blanco afán de nuestra vela.

Pecados de mi traducción. Introduzco tres nociones nuevas: «bauprés», «procela» y «rastros». Y me asombro de que haya cabido en la traducción más materia que en el original, siendo ambas de igual tamaño. Me disculpo considerando la armonía que estas tres imágenes guardan con las demás del poema. No tuerquen un punto la línea de éste, y yo creo que el maestro las hubiera aprobado. En vez de: «Vuestra proa en fausto galopa», pudo decirse: «Vuestra proa fastuosa galopa», pero esto de tres asonantes seguidas a martillazo y, además, un pie sobrante. En efecto, no me siento con fuerzas para deslizar como monosílabo el noble bisílabo «proa» (que es inútil alambicar en «prora»); y tengo observado que si la diéresis parece subir la calidad poética de los vocablos (razón por la cual tantos poetas la usan sin darse cuenta, estirando a cuatro sílabas el trisílabo «sonriente» y, sobre todo, a tres sílabas el bisílabo «piano»), en cambio la contracción parece más bien rebajar el decoro estético, lo cual no acontece con la sinalefa, por fuerte que sea como en el caso. Quedaba el recurso de decir: «Vuestra fausta proa galopa». Pero acontece que, a pesar de la etimología, en el la-

tín vulgar de España que yo hablo lo fausto y lo fastuoso son cosas distintas, correspondiendo lo primero a la idea de alegría y lo segundo a la de lujo y opulencia. Opté, pues, por dejar el verso como está, empleando la adverbial «en fausto», a pesar de la sinalefa fuerte: pro-aen. Los demás extremos se explican solos, o entran ya con los pecados que no se confiesan.

APARICION

Este Mallarmé, músico de la Aparición, donde los sonidos y los colores se responden como en los «vivientes pilares» de su maestro Baudelaire, da mucho que hacer a los traductores. Casi es imposible juntar en los cuatro primeros versos todas las especies que allí se juntan. El castellano tiene que afinar mucho para el discrimen de rêve, sommeil, songerie. «Ensueño» más bien aflojaba los resortes de la frase, yo no sé por qué; «ensoñación» es un ingrato barbarismo y se come no menos de cuatro sílabas; y aun no nace el atrevido que pueda con «vagueación». «Rumia» puede usarse metafóricamente: el olvidado Gabriel y Galán habla por ahí de una noche propicia a «la rumia de las grandes ideas»; pero este uso es tan casero y tan de la tierra, que da pena vestir con paño tan burdo a un huésped tan delicado y venido de muy lejos. Así, me dejé decir una vez «afán» y otra «éxtasis», reservando la palabra «sueño» para el instante sagrado que hay que escribirla con mayúscula. Y también para conseguir este efecto, cam-

bié el *révant* del segundo verso por «vagando», lo cual tiene dos ventajas más: da mejor la diafanidad con que los ángeles andan entre las flores, y evita la anfibología de la expresión, «soñando en la paz de las flores vaporosas», que lo mismo significaría el lugar donde acontece el sueño que el objeto mismo del sueño. «El arco entre los dedos» bien podía ser el «arco presto», y en mi verso cabe muy bien esta expresión; pero ella da un sentido de prontitud y alerta incompatible con el tono moribundo y desfallecido del fragmento. De aquí «ocioso el arco», el arco llevado con abandono, un poco sin darse cuenta, en estado sonambúlico; Santa Teresa diría: «como cosa boba». Hubo que cambiar «la calma» por «la paz de las flores», para no decir «la calma de flores», sin artículo que, aunque apoyaría en «vaporosas», resulta frase sin cocer. «Moribundos violines» no cabían en el verso; las imágenes van tan prietas, que gastar una sílaba demás es un desperdicio irreparable. «Murientes», como algunos quieren, me parece muy chapucero. Preferí «exánimes», que viene a decir lo mismo. En el verso cuarto, todos los problemas confluyen y hacen crisis; trátase de un verso unidad, y había que limpiarle bien el terreno para que saliera indemne, había que descartarse en los versos anteriores. A pesar de todo mi esfuerzo, y aunque llegué hasta este punto sin fardo inútil, no fué posible sino a medias el acertijo. El caudal de una vena no cabía en la otra. Había que salvaguardar todas estas ideas: 1.ª, blancos; 2.ª, sollozos; 3.ª, deslizantes o que resbalan sobre; 4.ª, el azul, y 5.ª, de las

corolas o cálices. El sollozo se me convirtió en «lloro en temblores», débil como toda perífrasis; y la idea del deslizamiento quedó reducida al régimen «por», como no escapará a los buenos entendedores. Estos cuatro versos han dado más trabajo que todas las demás traducciones juntas, debido seguramente al propósito de conservarlo todo. Sacrificando algo, se pueden hacer combinaciones más flúidas y mejores en apariencia, pero que no resistirían la comparación con el original, porque se descubriría el fraude, el pan falto de peso. A guisa de curiosidad, pongo aquí uno de mis ensayos previos:

La luna se affigía. Llorosos serafines
Vagando, libre el arco, entre las amapolas
Vaporosas, vertían de lánguidos violines
Blancos gemidos sobre las moradas corolas.

¿Cómo justificar la substitución de las flores en general por las amapolas en particular, substitución que me obligaba de paso a cambiar el azul por el morado—el más cercano al azul entre los colores posibles de las amapolas? Lo hice sin sentir. Sin duda me dejé llevar por las sugerencias de mi campo, como en el motivo popular apenas retocado de que parte la Glosa de mi tierra. Seguía, sin percatarme, el camino del traductor mexicano de Horacio y de Virgilio. En efecto, Joaquín Arcadio Pagaza — árcade y «pastor de pueblos» — frecuentemente se dejaba influir en sus versos, a pesar de su corte clásico y hasta académico, por el coloquio me-

xicano, en nada incompatible con el genio de nuestro idioma. Así lo demuestra Mariano Silva y Aceves (Virgilio y su poeta mexicano: estudio de las formas del español en México), quien repara en este pasaje de la traducción de las Geórgicas por Pagaza. Urunt Lethaeo perfusa papa vera somno: «Las tristes amapolas con sueños empapadas del Leteo», donde todos los traductores peninsulares dicen: «adormideras». Verdad es que nada de esto podía servirme de exculpante. Y al darme cuenta de lo que había hecho, prescindí de mis subconscientes amapolas. «De tu beso primero era el bendito día» resulta una inversión que va cayendo en desuso desde los tiempos de Rubén Darío. Lo peor es que también es un verso dulzón: hasta parece un comienzo de aire. Pero no se puede sacar mejor partido del verso que tampoco es de los mejores. Hay un error que disuena. Sin embargo, lo alivia el hemistiquio, cuya pausa es todavía mayor—psicológicamente al menos—porque, en toda lectura espontánea, la misma inversión del giro obliga a alargar el compás mudo. Ensayé: «De tu primer caricia», pero esto nos lleva a la asonancia del hemistiquio y el final, «día»; además, de que si todo beso es caricia, no toda caricia es beso. Y al fin lo dejé como está, a título provisional. Consideré que la mejor expresión para dar los dos matices de savamment—1.º, a sabiendas, y 2.º, doctamente—era: «a conciencia». No encontré mejor chapeau de clarté para un hada que el «casco refulgente». Sans regret et sans déboire quedó en «sin lástimas y sin resabio» El que



siente esas lástimas demasiado familiares, puede preferir: «sin duelo y sin resabio», como decía Garcilaso: «salid sin duelo lágrimas corriendo».

La luna se afligía. Dolientes serafines
Vagando—ocioso el arco—en la paz de las flores
Vaporosas vertían de exámenes violines
por los azules cálices blanco lloro en temblores.

—De tu beso primero era el bendito día,
como en martirizarme mi afán se complacía,
se embriagaba a conciencia con ese desvaído
aroma en que—sin lástimas y sin resabio—anega
la cosecha de un sueño al alma que lo siega.

Yo iba mirando al suelo, errante y abstraído,
cuando—con los cabellos en sol—toda sonriente
en la calle, en la tarde, te me has aparecido.
Y creí ver el hada del casco refulgente
que cruzaba mis éxtasis de niño preferido,
dejando siempre, de sus manos entrecerradas,
nevar blancos racimos de estrellas perfumadas.

SUSPIRO

No me seduce, en el segundo verso del Suspiro, la inevitable sugestión a la efélide, tan realista; taches de rousseur. He preferido «empañar la frente en sonrojos», ateniéndome a la estética que el maestro mismo predica en el poemita del cigarro (número 8 de estas traducciones). Creo salvar la fidelidad al espíritu, sacrificando apenas la letra. Acá para mí, yo sé bien que uso el

verbo «empañar», no sólo en el sentido corriente (que aleja y corrige un poco, sin borrarla del todo, la idea de las manchas de la piel), sino también en el sentido andaluz, muy parecido al de joncher. El jardinero del Alcázar de Sevilla me dijo un día: «Por mayo, todo esto está empañao de flores». La acumulación de adjetivos es cosa del original, salvo en un caso: cuando «la dorada agonía de las hojas que yerran al viento» se me convirtió en «las hojas errantes». El verso: «Y al cielo errante de tus angélicos ojos» presenta un primer hemistiquio travieso, objetable para la traducción de un poeta cuyo alejandrino tiene todavía el nervio metálico de los parnasianos. Hubiera convenido mejor un verso de cadencia más plena, un verso obvio, que no dependa de la intención del recitador. Yo no di con otro que conservara como éste la dimensión interior del verso francés: original y traducción son milimétricamente iguales, puesto que la única diferencia—«ojos» en vez de «ojo»—era una exigencia de nuestro idioma. Además, la traducción evoluciona como todos los géneros literarios. Yo he nacido después de Rubén Darío, el primero que hizo en castellano alejandrinos como éste: «Los que aus-cul-tasteis el co-ra-zón de la noche». Doy, pues, a la preposición «de» el valor bisilábico de la terminación aguda. Es un paso más en el atrevimiento ya iniciado para Aparición, verso penúltimo: «Dejando siempre de sus manos entrecerradas», donde concedo a «de» un acento mayor que naturaleza, para que atraiga al primer hemistiquio al posesivo «sus», fundiéndolo

consigo como en un sola palabra. «Lánguido desvío es una aproximación mediocre de «languidez infinita». El «colgar» del último verso procura conservar la pasividad y la magia del «arrastrarse» francés. Los tímidos pueden substituirlo por «tender». ¡Ah! En el segundo verso puse «duerme» por «sueño», quise huir de las tres «ñ» seguidas.

Toda mi alma, hermana serena, hasta tu frente,
donde un otoño duerme empañado en sonrojos,
y al cielo errante de tus angélicos ojos,
sube, como en transido jardín sube la fuente
y—fiel—en blanco chorro hacia el azul suspira
copiarse en los estanques su lánguido desvío,
y deja en aguas muertas que el dorado desmayo
de las hojas errantes arruga en surco frío—
al amarillo sol colgar su largo rayo.

TRISTEZA DE ESTIO

I. «Funde» por «calienta». «Quemado» por «consumiendo». «Cara temida» por «mejilla enemiga». «Filtro de amoroso engaño» por «brevaje amoroso».

II. «Fijeza sin vida» por «inmutable calma» o sopor. «Gritar huraña» por «decir entristecida». «Momia perdida» por «momia». «Desierto de antaño» por «desierto antiguo». (Es la substitución que más me incomoda). «Palmas gárrulas» por «felices palmeras».

III. «Alma consciente» por «alma que nos obsesiona». Un nuevo régimen obliga a añadir el auxiliar «provocar», y queda «provocar a hundir» por «ahogar».

IV. «Ojeras» por «párpados», cambiando de lugar el afeite.—y de época—. «Hieras» por «heriste». «Cielo» por «azul», porque suena mejor el verso. Mallarmé, tras de clamar contra el azul, en el poema que todos recuerdan, lo desagravia usándolo a manos llenas.

Tales son los catorce puntos críticos de estos catorce versos.

El sol sobre la arena, luchadora dormida,
con tus cabellos de oro funde un lánguido baño,
y quemando el incienso en tu cara temida,
mezcla en filtros de lágrimas un amoroso engaño.
De este albo flamear la fijeza sin vida
—¡Cobardes besos míos!—te arranca un grito hurraño:
«¡Nunca seremos una sola momia perdida
bajo las palmas gárrulas y el desierto de antaño!»
Pero tu cabellera es la tibia corriente
que a hundir sin calofríos nuestra alma consciente
y a encontrar esa nada que ignoras me provoca.
Besaré los afeites que lloran tus ojeras,
a ver si saben dar al corazón que hieras
la insensibilidad del cielo y de la roca.