

Stéphane Mallarmé: poesía y traducción. Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción

PERCIA, Violeta / UBA - violeta.percia@gmail.com

Eje: Teoría y crítica de la traducción

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Traducción – poesía – estilo – ritmo*

» *Resumen*

En las reflexiones sobre poesía que Stéphane Mallarmé despliega en sus prosas de circunstancia reunidas con el nombre de *Divagaciones* [*Divagations*], se refería a la importancia de la página, la sintaxis, los timbres y la prosodia en función de las velocidades y los ritmos de la imagen y del pensamiento. En este marco, Mallarmé crea las nociones de “palabra total” [*mot total*] y “nudo rítmico” [*nœud rythmique*], figuras que si bien definen una función de lo poético, pueden considerarse también como conceptos operativos para la práctica de traducción en la medida en que implican un espacio de significación que ni se reduce al significante lingüístico ni se pierde en la equívoca región del sentido. Es precisamente en este punto en que tienen especial interés, además, para reconsiderar eso que en “La tarea del traductor” (texto que no por azar incluye una cita del propio Mallarmé), Walter Benjamin llamó *la forma de decir* o el *modo de intencionar* [*Art des Meinens*] del texto. Pero además, si examinamos las traducciones al francés de las poesías de Edgar Poe que Mallarmé publica en 1888 y 1889, se prueba que las nociones de “palabra total” y “nudo rítmico” operan en el marco de sus elecciones como traductor y en función de afirmar la traducibilidad de la poesía.

En las *Divagaciones* (1897), Mallarmé publica con el nombre de “Crisis de verso” [*Crise de vers*] una intervención en el marco de lo que considera una crisis fundamental que es una crisis de lenguaje pero que coincide con una crisis social, y por eso también con una crisis de representación y en última instancia de sujeto. Lo que nos interesa es que en lo

relativo al acto poético dicha crisis pone en escena un malestar respecto de la primacía de los parámetros métricos como criterio hegemónico en la definición del verso. La hegemonía de la métrica y de la rima como dos determinaciones para definir la versificación, y por esa vía la poesía, había rigidizado el verso francés alcanzando su punto álgido en el *Parnasse contemporain*. De modo que ese texto se inscribe en las tentativas de desbordar el alejandrino y defender el *verso libre* introducido por Verlaine. En tal dirección, y celebrando el advenimiento de un verso “polimorfo” (2003, p.207) con el cual se pudiera alcanzar una *alta libertad de experiencia* [“une haute liberté d’acquire, la plus neuve” (2003, p.207)], Mallarmé concluía que todo individuo aporta una prosodia, nueva, provocada por su respiración o soplo (2003, p. 209). En efecto, estableciendo una relación recíproca entre la respiración, la modulación y el sentido, Mallarmé concibe la idea de una escritura sin accesorios ni adornos que vincula con la noción de una *lengua pura*. No obstante, esta *lengua pura* no es ni una lengua esencial ni la ontologización del lenguaje sino la ficción teórica de un “puro lenguaje”, definido como una lengua capaz de “susurrar”, “aunque tácita”, lo que Mallarmé llama *la inmortal palabra*:

Las lenguas imperfectas en tanto que muchas, falta la suprema: pensar siendo escribir sin accesorios, ni cuchicheos sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, en tierra, de idiomas impide a cualquiera proferir las palabras que, si no, se encontrarían, por un golpe único, ella misma materialmente, a la verdad. (2003, p. 208)¹

En primer lugar, la medida conceptual que introduce esta *inmortal palabra* radica en que habla, al permanecer tácita, desde la vacancia tanto de significación como de atributos. De modo tal que esa *lengua suprema* se postula como el deseo de llevar los nombres a un estado infinitivo, donde la palabra se concibe a sí misma como acontecimiento puro. En consecuencia, al carecer la *inmortal palabra* de expresión y de representación (en tanto que permanece tácita), no implica ni una significación ni un significante sino algo tal como un puro lenguaje, que pone en primer plano el acontecimiento mismo del lenguaje y el lenguaje como acontecimiento. En efecto, es la condición de posibilidad del lenguaje lo que queda expuesto en primer lugar, pero esta condición se presenta como una realidad extra-representativa sin la cual no se comprendería ni la expresión ni la representación. Porque además, al permanecer tácita la palabra, se nos ofrece un lenguaje que siente y que intuye, que “sabe”, sin predicación y sin la mediación de un sujeto. En segundo lugar, puesto que se concibe un lenguaje que habla sin la palabra, o en función de una palabra tácita, es un lenguaje que quiere que se reflexione sobre el lenguaje y no sobre la palabra. No sobre el elemento de la representación ni sobre la expresión sino respecto de las maneras

¹ Todas las traducciones de Mallarmé que presentamos son nuestras; consignamos, no obstante, las referencias bibliográficas de la edición de las *Œuvres complètes* en francés que citamos en la bibliografía.

concernientes o bien al acto de hablar, o bien al acto de escribir, o bien al acto poético. De este modo, la palabra ya no se inscribe en el sistema del signo, es ahora, ante todo, un proceso de lectura y de escucha de lo que habla y se habla en el lenguaje, y para nada una voluntad de nominación ni la producción de un comentario o un juicio.

Si efectivamente esa *lengua pura* es una construcción teórica que le permite a Mallarmé concebir la invención de una palabra que pudiese superar a la vez la diversidad de los idiomas y la acción intrínseca del tiempo, concebir una palabra tal que si fuera capaz de ser proferida se (re)encontraría, por un contacto único, a la verdad misma, materialmente, es porque esta *palabra inmortal y tácita* en la que Mallarmé está pensando es una palabra que no estaría escindida respecto de la realidad que nombra, que no aparecería dividida entre las sonoridades y las significaciones, y que en consecuencia no viviría en la duda y la oscilación entre el sentido y la sonoridad –habría salvado entonces aquello que, como sostiene Giorgio Agamben, constituye “la herencia poética que el pensamiento debe resolver” (1989, p. 23).

En efecto, esta inmortal palabra se caracteriza por relevar una *plenitud, nativa* de las cosas [“dans leur plénitude, natif, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description” (Mallarmé, 2003, p.210)]. Con esto Mallarmé se refiere no a una esencia sino a una intensidad cambiante, dinámica, de las cosas que llama *sortilegio* o la “dispersión volátil del espíritu” (2003, p. 210), o también, “la musicalidad de todo” (2003, p. 210). De modo que lo que lleva a Mallarmé a imaginar una palabra tácita, una palabra no dicha, es su intención de destacar la necesidad primordial de reflexionar sobre el otro término que acompaña a lo que está ausente y como infinitivo: esa plenitud se alcanza al *sugerir, aludir, susurrar*. La atención del escritor y del traductor se conduce ya no a la inmortal palabra, tácita por definición, sino al acto de susurrar, como acontecimiento ligado al acto de escribir, donde se inscriben las nociones de sugestión, evocación y alusión como aquello opuesto al nombrar.

Como respuesta a este problema teórico, Mallarmé acuña en “Crisis de verso” la noción que nos interesa de “palabra total”, que da cuenta de una diferencia entre la palabra como unidad gramatical de la lengua y la palabra del verso:

El verso que de varios vocablos hace una palabra total, nueva, extranjera a la lengua y como mágica, acaba ese aislamiento de la palabra: negando, de un trazo soberano, el azar residido en los términos a pesar del artificio de su retemple alternado en el sentido y en la sonoridad, y les causa esta sorpresa de no haber oído jamás tal fragmento ordinario de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado inunda en una clarividente atmósfera. (2003, p. 213)

En realidad, la *palabra total* es la definición que Mallarmé da del verso, como aquello que aspira a generar las condiciones de un oído, para la escucha de la *musicalidad* de las cosas, de los *sonidos desnudos*, pero sobre todo para generar una alianza entre la voz y la letra que

desmienta su división en la palabra. Se trata de propiciar las condiciones de un oído para lo que *se habla* en el silencio y para lo que revisten o envuelven los nombres, pero fundamentalmente para lo que se habla en las posibilidades abiertas de la combinación – combinación que Mallarmé comprende o bien como el ritmo, o bien como el estilo. De manera que el ritmo o el estilo son el procedimiento y la puesta en juego de una variación continua de la palabra. Allí además radica, como sostienen Deleuze y Guattari, la condición de posibilidad de “crear una lengua en la lengua” (2002, p. 101).

En el mismo sentido, en *La Música y las Letras [La Musique et les Lettres]*, texto para una conferencia en Oxford, Mallarmé caracteriza el *verso libre* como un “hermoso hallazgo” que afirma el hecho de que la poesía es siempre una *modulación individual* –que se confirma en la figura del *nudo rítmico*:

Un hermoso hallazgo con el que se engalana más o menos clausurada la búsqueda de ayer, habrá sido el *verso libre*, modulación (digo a menudo) individual, porque toda alma es un nudo rítmico. (2003, p. 64)

En un intento por pensar el verso según otras intensidades, velocidades y funciones, Mallarmé introduce una desviación en el planteo del problema: esa desviación es la noción de *nudo rítmico [nœud rythmique]*. No hay que perder de vista que se trata de afirmar una libertad de lo poético como premisa, y que el ritmo se afirma como correlato de esta libertad. De ahí que el verso no se define para Mallarmé por las constantes o variables medibles por la métrica o la rima, pero tampoco por los blancos, sino antes como una *intensidad*: como una variación recíproca y simultánea de la respiración (el soplo); la sintaxis (el instrumento); y el sentido (una orquestación que “permanece verbal”) (cf. Mallarmé, 2003, p. 205). Esta intensidad se produce de modo singular en cada acto de enunciación siempre que se busque algo más que *el universal reportaje*, es decir siempre que se quiera desbordar la cifra o la fórmula de la cosa nombrada –o en otros términos: siempre que se quiera superar el elemento de la representación, el significado y el significante, como centros del sentido.

La modulación individual en la que se despliega o repliega el nudo rítmico es también, así se refiere a ello en “Quant au livre”: *la meditación que deja una huella* (2003, p. 215), o la “recíproca contaminación de la obra y de los medios” (2003, p. 216). En verdad, el *nudo rítmico* que se *modula* de manera variable cada vez es lo que Mallarmé llama el estilo, que define como “la versificación” que se desprende de toda cadencia y de toda escritura que juega “con sus timbres y aún más con las rimas disimuladas” (2003, p. 64). Si la noción de estilo se inscribe en el contexto de una fatiga respecto del verso oficial, de las reglas y del metro –que daban ritmos uniformes o formalmente convenidos-, el estilo autoriza la inspiración y lo imprevisto. Hay que decir también que el estilo no pertenece al autor sino

que es antes el ritmo de un pensamiento o de una sensación. En realidad, el estilo se corresponde con el pensamiento o los sentidos modulados en su nudo rítmico. La noción de estilo entonces resume esta apertura hacia una condición de posibilidad verdadera para modular el poema en el *grado de una melodía* –y esa melodía es la *encarnación* de las palabras en el texto.

En resumen, si esa lengua menor que se crea en la lengua es el efecto de una *modulación individual* definida también como nudo rítmico es porque en ella se habla una lengua de palabras totales, extranjeras a la lengua de las gramáticas y los estados. Del mismo modo, si el verso no se define por su límite métrico sino como *palabra total* es en la medida en que describe un *trazo soberano* en el que niega a la vez el aislamiento de la palabra y el azar que reside en los términos. De ahí que el verso o palabra total rechace tanto la fractura entre el sentido y la sonoridad, como el hiato entre la semántica y la sintaxis, negando en última instancia la fisura entre el conocimiento y la palabra, o la división entre el lenguaje y “su revelación”, para tomar una expresión de Benjamin (1971, p. 134).

De esa manera la palabra total buscaría reinstaurar un vínculo simbólico (y reintegrar una relación analítica) estableciendo una función del tipo llave-cerradura donde cada uno de los fragmento autentifica la relación –es decir que ninguna parte es una realidad completa sin la otra y todas adquieren sentido por su reunión (Simondon, 2013, p. 11). Asumiendo que en la lengua la relación entre el signo y la cosa nombrada no se funda en ninguna semejanza ni analogía, Mallarmé aspira a restablecer una relación simbólica en función de un vínculo entre dos realidades complementarias mediante la noción de *palabra total*, buscando alcanzar lo que llama la inseparabilidad entre la imagen y sus ritmos (2003, p. 659). De hecho, es en la medida en que la *palabra total* no es ni referencial ni significativa que resulta extranjera a la lengua, extraña a ella –razón por la cual puede considerarse más bien como una vestidura y una torsión hacia esa plenitud nativa (o ritmo) de las cosas o de las imágenes.

Ahora bien, para comprender la importancia no metafórica que tiene el concepto mallarmeano de *palabra total* basta confrontarlo con lo que los lingüistas Jean-Claude Milner y François Regnault (2008) definen como “palabra fonológica”, la cual como demuestran determina de un modo específico los acentos del versos o los acentos rítmicos de un poema, que deben distinguirse de los llamados acentos de lengua. Generalmente la palabra fonológica está constituida de varias palabras lexicales y es afectada por el análisis sintáctico (de modo que los sintagmas o grupos nominales, verbales, adjetivos o preposicionales pueden constituir palabras fonológicas). Milner y Regnault la definen como una unidad de respiración, una unidad gramatical y una unidad de significación (2008, pp. 29-38). Otro modo de pensar la palabra fonológica que se determina entre el límite métrico

y el límite sintáctico es a partir de lo que se conoce como *enjambement* (o encabalgamiento). El *enjambement* proporciona de hecho una diferenciación suficiente para comprender un tipo de pensamiento propio de la poesía en relación con otras formas de escritura. De ahí que la posibilidad del *enjambement* sea, para Giorgio Agamben, la definición del verso más satisfactoria en cuanto que exhibe una no coincidencia y una desconexión entre elemento métrico y elemento sintáctico, entre ritmo sonoro y sentido mostrando que la poesía vive, paradójicamente, de esa “íntima discordancia” (Agamben, 1989, p.22).

También para la *palabra total* mallarmeana se trata de una combinación que forma una nueva y original palabra fonológica, una nueva y original entidad sintáctica y una nueva y original unidad de sentido –nueva y original en tanto que extranjera al sistema de la lengua y en tanto que efectuación de un nudo rítmico y una modulación individual. También para Mallarmé la definición del verso como *palabra total* señala el *enjambement* como el trazo distintivo del desarrollo poético, no porque implique una diferencia con la prosa, sino porque pone en juego el momento en que la unidad puramente sonora del verso quebranta, con su propia media, la propia identidad mostrando una fuerza de atracción entre todos los elementos del poema, demostrando su carácter no episódico así como las múltiples combinaciones, atracciones y detracciones de las palabras en el texto. Más precisamente, la *palabra total* pone en juego el umbral entre aspectos semióticos y sintácticos, remitiéndonos a una nueva entidad lingüístico-semiótica que constituye a la vez una unidad de respiración, una unidad sintáctica y una unidad de significación –la cual no sólo no coincide necesariamente con la palabra lexical, sino que en rigor intenta diferenciarse de ella buscando soldar o reintegrar el hiato entre la significación y las sonoridades –no como identidad sino como atracción, como suspensión y como fuerza de lo que es lanzado fuera de sí.

Estas nociones que venimos describiendo nos resultan relevantes para pensar aquello que en “La tarea del traductor” Benjamin resaltaba al afirmar que “La traducción es ante todo una forma” (1971, p. 128). En esta dirección, si el traductor debía aspirar a encontrar una *transparencia*, es decir a dejar caer la forma del original, la fidelidad a la sintaxis resultaba fundamental en la medida en que determinaba esa “forma”. Si bien la forma, que Benjamin precisaba como *el modo de decir* o *el modo de intencionar* del texto, se esfuerza por excluir las formas de otras lenguas, el concepto de “literalidad sintáctica” (1971, p. 139) actúa como umbral en el límite del sentido; la sintaxis es para la escritura una línea divisoria del sentido que separa para Benjamin las aguas del lenguaje y de la revelación. Junto al criterio de *fidelidad a la forma*, Benjamin afirma en ese texto otro axioma para la traducción: la *traducibilidad como exigencia*.

A su manera, la práctica de traductor de Mallarmé (como traductor de la poesía de

Poe) toma posición en la afirmación de estos mismos dos principios. Por una parte, Mallarmé otorga un lugar fundamental a la sintaxis en la cuestión del sentido, al considerarla nada menos que el “pivote” o “garantía” de inteligibilidad, en los contrastes que existen entre la música y las letras –entre el sonido y el sentido (2003, pp. 232-233). Por otra parte, sus traducciones de las poesías de Poe son nada menos que una respuesta a la sentencia de Baudelaire quien había dictaminado la intraducibilidad de la poesía, calificándola como un sueño imposible: “Una traducción de poesías tan deseadas, tan concentradas, puede ser un sueño acariciador, pero no puede ser sino un sueño” (Baudelaire, 2005, p. 313). Mallarmé conocía la prohibición de traducir las poesías, y se dispone, precisamente a traducir el sueño.

Las traducciones de Mallarmé salen en 1888 y 1889 con el título *Los Poemas de Edgar Poe*: traducción en prosa de la poesía de Edgar Poe. No obstante, el sueño de traducir a Poe se remonta al año 1860, período del que se conserva una primera versión de nueve de esos poemas, por lo cual contamos con dos versiones correspondientes a dos espacios y dos tiempos de traducción, que prueban que existió una reflexión en función de lo que Antoine Berman llama la “temporalidad del traducir”, en el marco de un proceso de *re-traducción* que permite intuir el vínculo que establece el traductor con más de un texto e indagar de qué modo *madura* la relación con la lengua extranjera –maduración que supone el modo de aceptación de la “conmoción” de la otra lengua, de sus *formas*, o *modos de decir* (Berman, 1999, pp. 104-106).

Al considerar comparativamente los tres textos –la versión de 1860, la versión de 1888-1889 y los poemas en inglés de Poe- advertimos que, en términos generales, ya existía en Mallarmé la intención de traducir la sintaxis del inglés elegida por Poe y de encontrar para las elecciones de traducción las opciones léxicas que resultaran más aproximadas a los términos del inglés, tanto en su aspecto semántico como semiótico (aspirando a repetir las sonoridades, aliteraciones, paronimias). En realidad, para las traducciones de 1888-1889, Mallarmé profundiza estas prerrogativas ajustando en numerosos casos la traducción en esta dirección, que implica una *fidelidad* a la forma. No obstante, en ese proceso de *maduración* y al dejarse *conmocionar* por la otra lengua, Mallarmé va a optar por traducir en prosa poética los poemas en verso de Poe. Algo tiene que pasar en el oído del traductor para que de aquellas primeras versiones de traducción que sí eran en verso, a las finalmente publicadas veinte años después, se inclinase por prosificar los poemas. Durante esos años en que la traducción permanece latente en el oído, había algo en la lengua de Poe que seguía produciendo una conmoción en la lengua de la traducción. Así pues, la variación que Mallarmé efectúa con la prosificación tiene que ver con su búsqueda de repetir el ritmo y el estilo, que como vimos no se define ni por la cantidad, ni por el número de sílabas, ni por la rima, sino por la relación entre palabra total

y nudo rítmico.

Al afirmar el verso como el pliegue de una *palabra total* y como el despliegue de un *nudo rítmico*, Mallarmé afirma a su vez *el querer decir* por sobre las normativas, las modas y, particularmente, por sobre las diferencias entre lenguas. Al mismo tiempo, si sostiene que existe versificación todas las veces que existe “un esfuerzo de estilo” (2003, p. 698), es porque su concepción de la poesía no está determinada ni por el número, ni la cantidad, ni la rima, sino por alguna otra cosa. Las nociones de ritmo, estilo y modulación definen la coreografía del discurso, sus gestos, sus insinuaciones, sus detenciones e intensidades. Tal como la piensa Mallarmé, la literatura crea estas relaciones siendo el espacio de la *palabra total* un espacio otro respecto del significante y del signo lingüístico, porque allí se indican y efectúan esas relaciones que conspiran en el poema.

En ese sentido, tanto el concepto de *nudo rítmico* como el de *palabra total* pueden considerarse nociones operativas, que sirven para la traducción, tal como puede comprobarse en las traducciones de Mallarmé de las poesías de Poe, fundamentalmente porque indican una dirección para el traductor a considerar en ese umbral entre la unidad sonora, los nexos sintácticos y el sentido, en esa oscilación entre lo que o bien se atrae y aglutina, o bien se quebranta, mostrando eso que Agamben llama la esencial “prosimetricidad de todo discurso humano” (1989, p.23). En efecto, Mallarmé se dispone a traducir de Poe la *modulación*, la unidad fonológico-sintáctico-semántica que para él es la *palabra total*, de la cual surge la cadencia y el juego de timbres y rimas disimuladas. Por otra parte, la noción de *nudo rítmico* pone en un lugar privilegiado a la respiración, como aquello que hay que traducir. Operativamente el traductor considera la respiración como *efecto* –efecto que se produce no sólo por la combinación entre palabras, sino también por la combinación entre silencios. No obstante, el silencio no se corresponde sólo con la importancia declarada por Mallarmé de la composición de los blancos en la página, antes bien el silencio implica *todas* las detenciones que se producen en un poema, que incluyen a los blancos, pero que los superan ampliamente. Al prosificar los poemas de Poe, si bien Mallarmé resigna esos blancos va a traducir, no obstante, los silencios; para ello se concentra en traducir la literalidad de la sintaxis, provocando la unidad de respiración que existía en el verso de Poe a partir de algunos pequeños cambios que realiza en la puntuación.

De manera que, en la prosa poética, Mallarmé evoca el efecto de la rima poeiana provocando una rima interna equivalente, pautada en este caso por la puntuación –es decir, respetando la sintaxis del inglés, pero agregando en ocasiones algunos signos de puntuación tendientes a provocar una simetría tanto en función de los acentos del verso como de los cortes. De ahí que, recurriendo a la prosa lo que traduce es la *palabra total* y el *nudo rítmico* de Poe, ese punto en el que, por otra parte, el verso “certifica su identidad

respecto de la prosa a través de la posibilidad de *enjambement*” (Agamben, 1989, p.21). Como correlato se logra la fluidez rítmica del original, que el verso en francés de las versiones de 1860 obstaculizaba ya que resultaban versos de mayor extensión que no entraban en la respiración de Poe –que la dejaban sin aliento. En este sentido, la prosificación resulta una opción puesto que, por una cuestión de lengua, hace posible un tipo de simetría respecto del nudo rítmico del inglés, simetría evocada por la *sintaxis* (que garantiza la inteligibilidad y la cadencia), por los *timbres* (rescatados por el cuidado de lo semiótico) y por las *rimas disimuladas* en el acento interno de la prosa poética.

› *Referencias bibliográficas*

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Baudelaire, Ch. (2005). “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. En Baudelaire, Ch., *Écrits sur la littérature* (pp. 288-314). Paris: Livre de Poche.
- Benjamin, W. (1971). “La tarea del traductor”. En Benjamin, W., *Angelus Novus* (pp. 127-143), Buenos Aires: Edhasa.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). “20 noviembre 1923. Postulados de la lingüística”. En Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas* (pp. 81-116). Valencia: Pre-Textos.
- Mallarmé, S. (2003). *Œuvres Complètes II* (éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal). Paris: Pléiade.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención (1965-1966)*. Buenos Aires: Cactus.