

Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé

Daniel Mesa Gancedo

Para la comprensión global del proyecto de escritura de Cortázar, resulta esclarecedor indagar en los lugares en los que Cortázar se *pliega*, siguiendo diferentes estrategias, al modelo mallarmeano. Es insoslayable el cotejo de estos dos poetas, pues si uno negó la abolición del azar el otro sostuvo que azar y poesía eran lo mismo¹. La marca que señala ese reconocimiento, la mínima doblez o torsión del discurso que sirve de huella del complejo fervor que Cortázar siente por Mallarmé se encuentra ya en las *marginalia* que el autor inscribe en sus ejemplares del poeta francés o incluso en las notas que pone a estudios sobre él², pero, sobre todo, claro está, en el análisis que le dedica en sus estudios literarios más significativos³ y, notablemente, en unos cuantos poemas que le rinden homenaje.

La "enrarecida perspectiva"⁴

Dejando atrás declaraciones que revelan la lectura del Cortázar niño de la tradición poética articulada en torno a Mallarmé⁵, existe un documento sumamente importante para juzgar la recepción que hace Cortázar del simbolismo francés⁶: el programa de sus clases en la universidad de Cuyo en el año 1944 (Cortázar, 1991). Ahí, tras asumir como origen de la poesía moderna la aparición de *Les Fleurs du Mal*, se suscita de inmediato la cuestión del "doble itinerario" que deriva de la escritura de Baudelaire: por un lado, la línea "vital", "humanizada", que pasa por Rimbaud y desemboca en el surrealismo; por otro, la línea "intelectual", "artística", que tiene su semilla en la poesía de Mallarmé y conduce hasta el ejemplo de Paul Valéry⁷.

A lo largo de la década de los 40, Cortázar explora detenidamente ese doble itinerario, tanto desde el punto de vista crítico como desde su actitud creativa. En la comprensión cortazariana, la poesía de Mallarmé se define muy pronto como una desviación. Ya el artículo de 1941 titulado "Rimbaud" está construido en buena medida como una contraposición de la obra de éste con la de Mallarmé. La opción estética que Cortázar elige en este ensayo se inclina decididamente hacia la postura del primero⁸. Pero, no obstante, Cortázar reconocerá siempre que Mallarmé fue para él un verdadero maestro de poesía, no un mero manipulador de palabras. En "La urna griega..." todavía subrayará una de sus lecciones fundamentales: "el progresivo ingreso en la poesía moderna de los "órdenes negativos" " (Cortázar, 1946: 86)⁹, el proceso de despojamiento de la materia para lograr un arte libre de la contingencia. El ejemplo aducido es el verso del poema "Sainte" que queda en la memoria de Cortázar como un programa poético: "Musicienne du silence"¹⁰.

Las referencias posteriores de Cortázar a la obra de Mallarmé apelan siempre a su identificación del Mundo con el Libro. Cortázar pretende marcar distancia entre una poética semejante y la que debía adoptar el escritor "nuevo" de principios de siglo. En *Teoría del túnel* (1947) se sirve de otro conocido tópico mallarmeano para condenar al "escritor tradicional, vocacional", pues para éste "el universo culmina en el Libro". Por el contrario, para el escritor de principios de siglo que él intenta describir "el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación" (TT: 44). Veinte años más tarde,

recogiendo la misma idea, enunciaría Cortázar su más explícita oposición a Mallarmé, referida mucho más al plano de la ética que al de la estética: "De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad" (Carta a Fernández Retamar, 10-V-1967; en Cortázar, 1984: 62)¹¹. Ese rechazo ético final no puede ocultar una comprensión profunda de la estética mallarmeana. Cortázar reconoce en ella un "icarismo" —común a la obra de Rimbaud— que postula la ruptura de "los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad, recrear el mundo para descubrirse íntegramente en él" ("Rimbaud", OC/2: 18)¹². Pero para Mallarmé —a diferencia de Rimbaud— el problema es "poético": el Poema, la Obra, son fines en sí, no claves de una "ambiciosa realización humana" (*ibid.*). Las oposiciones "poeta / hombre", "poesía / vida"¹³ son inaceptables para el Cortázar maduro, que reconocerá en la obra de Rimbaud la primera fusión de esos conceptos. La "angustia" derivada del enfrentamiento con la realidad es, en el caso de Mallarmé, "angustia creadora", "lucha contra la impureza expresiva y el canto indecible" (OC/2: 18). Mallarmé identifica en el discurso (*les mots de la tribu*) ese orden contra el que alzarse, en persecución del "absoluto poético" como un fin en sí mismo. El viaje de Mallarmé a las profundidades no se preocupa del retorno (la experiencia de Rimbaud lo exige como justificación): "Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver" (OC/2: 22)¹⁴. Su conclusión es metafórica: "Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre" (OC/2: 22).

El proyecto lírico de Mallarmé consiste en agotar todas las posibilidades del lenguaje. En tal sentido, sus logros merecen atención porque testimonian una entrega extremada, a costa de insatisfacción constante y entrega religiosa a su causa¹⁵. A Mallarmé el esfuerzo poético lo deshumaniza¹⁶ al conducirlo al hermetismo "del que lo libró la muerte" (OC/2: 19), un hermetismo que, no puede olvidarse, Cortázar interpreta como "un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico" (OC/2: 19), de buscar el absoluto mediante la "aprehensión poética" y hacer de ello un fin en sí (OC/2: 20). La relación entre ese "absoluto" —lo "absolutamente otro"— y el "sí

mismo" es esencial para comprender la semejanza y las diferencias entre las poéticas de Rimbaud y Mallarmé y lo que Cortázar pudo tomar de ambas. Si Rimbaud, en la lectura cortazariana, persigue, no la enajenación del "yo" en el "otro", sino la asimilación del "otro" en el "yo" (y ahí radica su mayor originalidad interpretativa; cfr. OC/2: 19), Mallarmé sería el poeta que quiere decir al "otro", enajenando por completo el discurso de toda adscripción personal. Rimbaud vuelve a asumir el reto de *ser* como los dioses. Mallarmé se conforma con *ver* como ellos¹⁷. El joven Cortázar no podía dejar de identificarse con el primero, mas la ironía implícita en el proyecto de "enrarecida perspectiva" del segundo no dejará de actuar en su escritura¹⁸.

Después de *Presencia* Cortázar sabe que no puede ser Mallarmé. Por eso, no tratará jamás de escribir como él, sino, a lo sumo, de "volver rara" su "perspectiva" para intentar *ver como él o verlo a él* a una nueva luz. Las eventuales prevenciones críticas que Cortázar manifiesta respecto al poeta francés se compensan en el homenaje múltiple que le rinde en su propia escritura lírica. Entre los poetas homenajeados por Cortázar en sus versos¹⁹ destaca Mallarmé, a quien Cortázar dedica tres poemas en diversas épocas: "Tombeau de Mallarmé", "Éventail pour Stéphane" y "Homenaje a Mallarmé". Pero lo más interesante de estos textos es que presentan características comunes que los apartan del simple ditirambo. El "pliegue" cortazariano sigue ahora la marca de la imitación consciente y profundamente trabajada²⁰.

"Tombeau de Mallarmé"

Me ocuparé primero de este soneto porque el importante comentario autoral que lo acompaña en su primera publicación (VDOM) sugiere vínculos entre la escritura de ese poema y el trabajo de traducción, que, aun sin testimonios fidedignos, habría sido el primer paso en el proceso de la imitación²¹. Ese comentario autoral es uno de los textos más ricos que Cortázar ha ofrecido acerca del problema de la traducción específicamente poética, e incluye información sobre intentos propios que no son accesibles al lector, pero que sin duda depararían sorpresas interesantes²².

Cortázar apura allí el *topos* del traductor como traidor, pero como traidor paradójicamente fiel, enamorado de su objeto, que, además, manipula el texto para "hallar un pasaje" (VDOM: 255). De ahí



su confianza en un método más o menos ecléctico, que difumina las fronteras entre creación y recreación. La base teórica es, cómo no, simbolista: lo importante es hallar el sentido, pues el discurso es un medio. La traducción se asemeja a una operación alquímica en la que los traidores no vacilan en "simular la transmutación para el príncipe codicioso, mientras siguen buscándola solitarios y acaso hallándola" (VDOM: 256). Merece la pena retener los términos que Cortázar aplica al proceso: de la *versión* se pasa a la *invención*, de la *paráfrasis* a la *palingenesia*.

En esa consideración casi esotérica del trabajo de traductor, "Tombeau de Mallarmé" se presenta como "ceremonia purificatoria" de despedida (VDOM: 256), lo que acaso no sea del todo cierto, pero que, en cualquier caso, pudo resultar extenuante:

Creí entender que sólo la forma más extensa de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión (verifiquenlo los escépticos); vencí el temor al *pastiche* y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema, sin aceptarlo demasiado como mío. Años más tarde, bajo los salones de la casa de la rue de Rome, me dije que después de todo tan fantasmal era mi presencia allí como la posible manifestación del poeta en una noche porteña. Y así llegué a imaginarme que tanto amor y tanta paciencia me habían valido estar una hora con los que subían cada martes, acercarme al legendario pote de tabaco donde hundían los dedos los amigos. (VDOM: 256).

El texto que va a leerse se presenta como una versión (no la primera) de otro poema de Mallarmé, al que Cortázar se enfrenta como un reto. Las formas que explícitamente menciona (paráfrasis, *pastiche*) cluden conscientemente la estrecha dependencia que implica toda traducción. Cortázar, más bien, procura elevar su texto al rango de "palingenesia", recreación que, al cabo de los años, le revelará su sentido profundo: la conexión trans-temporal con el cenáculo simbolista.

El epígrafe da la pista sobre el texto mallarmeano que Cortázar reescribe: "Le noir roc courroucé que la bise le roule". Es el primer verso del poema "Tombeau" que Mallarmé dedica a Verlaine con ocasión del primer aniversario de su muerte, en enero de 1897²³. Una vez identificado el modelo

hipotético, quizá no sea ocioso confrontar ambos textos en toda su amplitud para que se pueda comprobar materialmente cómo entiende Cortázar el concepto de "forma más extensa de la paráfrasis":

TOMBEAU DE MALLARMÉ

Le noir roc courroucé que la bise le roule

Si la sola respuesta fue confiada
a la lúcida imagen de la albura
ola final de piedra la murmura
para una oscura arena ensimismada

Suma de ausentes voces esta nada
la sombra de una vaga sepultura
niega en su permanencia la escritura
que urde apenas la espuma y anonada

Qué abolida ternura qué abandono
del virginal por el plumaje erigen
la extrema altura y el desierto trono

donde esfinge su voz trama el recinto
para los nombres que alzan del origen
la palma fiel y el ejemplar jacinto.

TOMBEAU

Anniversaire – Janvier 1897

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera ni sous des pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bènir quelque funeste moule

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond –
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

El ejercicio de transmutación cortazariano comienza desde el título. El del poema de Mallarmé es un título temático (referido a la tumba de Verlaine) o genérico (identificando el poema como perteneciente a una especie concreta de poemas, el "tombeau"). El título del poema cortazariano añade a esas dos notas (innegables: el poema se refiere a una "sepultura" y, además, se inscribe dentro del género fúnebre) la indicación intertextual: en efecto, "Tombeau de Mallarmé" es una re-escritura del "Tombeau" de Mallarmé. No es casual, entonces, que elija para su ejercicio el único poema de ese género del *corpus* mallarmeano cuyo título se presta a semejante ambigüedad²⁴.

Cortázar, desde luego, no busca alcanzar una correspondencia de sentido global y coherente. Partiendo del hermetismo del original, del "misterio de una poesía impenetrable", intenta construir un poema en el que se recojan, diseminados, los ecos del sentido percibibles en el poema original. Tales ecos serán reorganizados en la versión para suscitar otro sentido posible. Según revela una lectura detenida, el proyecto de Cortázar afecta a todos los niveles: desde la ocasión de escritura hasta la puntuación, como ya he dicho. Pero también la estrategia de enunciación es semejante, al reducir casi hasta la desaparición al sujeto²⁵. O la imantación léxica o sonora que el poema cortazariano revela con respecto a su modelo²⁶. Podrá decirse que esta lectura "deshace" la ordenación sintagmática de ambos poemas para dejarse incitar por cualquier resonancia, en cualquier dirección, que conduzca de uno al otro. En efecto, todos los nexos señalados son pistas para el sentido, los verdaderos anclajes del poema cortazariano con respecto a su modelo²⁷. De lo que se trata es de *desplegar* ambos textos al objeto de hacerlos, si no "penetrables", permeables. Teniendo en cuenta la interpretación cortazariana de la escritura de Mallarmé, el ejercicio no me parece del todo intrascendente. Por lo que hace al común hermetismo de las imágenes, habría que concluir que el referente inmediato de las oscuras imágenes cortazarianas es exclusivamente textual: las imágenes del poema-modelo al cual reescriben.

Así y todo, el poema cortazariano sólo revela su magnitud como *palingenesia* si es leído exento. El primer cuarteto plantea, en cláusula condicional, la desaparición del sentido. El mensaje claro, unívoco ("la sola respuesta"), sólo tenía un intérprete (Mallarmé), dotado de las condiciones del vidente ("la lúcida imagen de la albura"). La muerte tapa, vela ese mensaje y deja sólo un signo, la lápida ("ola final de piedra"), para el sujeto que contempla la sepultura, para el "peregrino" lector²⁸ que pasa y se concibe, desasistido por su intérprete, como materia en disolución dada a la oscuridad ("oscura arena ensimismada").

El segundo cuarteto explicita la negación del discurso. La sintaxis se resuelve sin mayor problema en este caso como una oración simple en la que el sujeto se expande en los vv. 5-6. El silencio de ese intérprete arrebatado por la muerte es múltiple ("ausentes voces") y su pluralidad se representa en la expansión sintáctica de la frase ("Suma de..." + "esta nada" + "la sombra") en una multiplicación de los índices de la falta que culmina en la aparición de un oxímoron muy frecuente en toda la escritura cortazariana: el "no ser que es", la sepultura como presencia-ausencia del sujeto, el silencio que, no siendo, permanece y niega así una escritura (*a fortiori*, la de Mallarmé), caracterizada por la fragilidad de sus anclajes en el sentido ("urde apenas la espuma") y, a la vez, por la potentísima impresión que causa en quien se acerca a ella, para quedar disminuido ("anonada").

Los tercetos despliegan, finalmente, la emotividad contenida hasta entonces, a base de exclamativos. El sentido, no obstante, sigue girando en torno a la excelsitud de la voz acallada por la muerte. Lo desaparecido ("abolido"²⁹) es la ternura (que debe vincularse a la fragilidad de la "espuma" apenas urdida) o el cuidado por un ser misterioso, "el virginal por el plumaje", perfrasis referida al "cisne", a mi juicio, que desencadena en el poema el conocido juego de palabras simbolista (aquí,



lógicamente, *in absentia*) "Cisne–Cygne / Signe": la muerte del intérprete ha dejado huérfano al signo en su pureza. Pero la muerte y ese signo desamparado elevan, sin embargo, al intérprete a "extrema altura" y el "desierto trono" se convierte a su vez en signo de su mensaje, especie de no–lugar desde el que ha de resurgir la voz del intérprete: desde su silencio, no menos hermético, la voz de Mallarmé incita ("esfinge") y orienta ("trama el recinto") a quienes quieran seguir la estela del nombrador (el "origen"), que recibirán los símbolos de fecundidad ("palma fiel", que también es símbolo del alma) y de la pureza (la "albura") no desaparecida (el "ejemplar jacinto")³⁰.

"Éventail pour Stéphane"

En la misma sección de *Pameos y meopas* que recoge el poema anterior se encuentra este otro cuya fecha de composición no debe de ser muy distante y que pone en marcha una estrategia intertextual muy parecida a la que acabo de analizar aunque con vínculos menos intensos³¹. El homenaje no trasciende aquí los límites del texto. Pero el título orienta, de nuevo, acerca del tipo de poema que Cortázar quiere componer en este caso: en el *corpus* mallarmeano se leen al menos tres poemas de título análogo, sólo diferenciados por los epígrafes que identifican a las destinatarias: "Éventail (*de Mme. Mallarmé*)", "Autre éventail (*de Mlle. Mallarmé*)" y "Éventail (*de Méry Laurent*)"³². Los que interesan especialmente para la conexión con el poema cortazariano son los dos primeros: en principio por su epígrafe, pues parecería que Cortázar viene a completar el tríptico "familiar".

La relación con el "Éventail (*de Mme. Mallarmé*)" reside básicamente en la estructura estrófica del poema: la combinación de tres cuartetas con un pareado final es habitual en Mallarmé y también en Valéry, a quien no tardaré en referirme de nuevo. El "Éventail (*de Mme. Mallarmé*)" se corresponde con esa estructura estrófica que Cortázar recupera, pero presenta algunas diferencias en la organización de las rimas. Mientras que Mallarmé otorga a su poema una estructura rígida en ese aspecto (versos eneasílabos con rimas consonantes alternas e independientes en cada estrofa), Cortázar elige el verso octosílabo y añade una combinación de rimas atípica en sus eventuales modelos: asonancias abrazadas y encadenadas, aunque irregularmente, entre las tres cuartetas³³ más

el pareado de rigor, también asonante. Sobre ese patrón métrico más o menos manipulado, se proyecta la red intertextual que vincula, a mi juicio, "Éventail pour Stéphane" con "Autre éventail (*de Mlle. Mallarmé*)"³⁴:

ÉVENTAIL POUR STÉPHANE

Oh soñadora que yaces,
virgen cincel del verano,
inmovilidad del salto
que hacia las estrellas cae.

¿Qué sideral desventura
te organiza en el follaje
como la sombra del ave
que picotea la fruta?

Aprende en tanta renuncia
mi lenguaje sin deseo,
oh recinto del silencio
donde propones tu música.

Pues sin cesar me persigue
la destrucción de los cisnes.

AUTRE ÉVENTAIL (*de Mlle. Mallarmé*)

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici qui frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître, pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens–tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

La identidad en posición privilegiada –inicio del poema– es flagrante: "Oh soñadora que yaces" / "O rêveuse, pour que je plonge". A una traducción literal del vocativo se opone una orientación diversa de la focalización del poema: del "yo" mallarmeano que realiza una petición se pasa al "tú" que ha de ser exaltado en el poema de Cortázar, borrando la presencia del sujeto enunciador hasta un lugar bastante avanzado del poema. Además, la contraposición semántica "yacer" / "plonger" revela también una conexión progresiva que combina índices imaginarios análogos (relacionados con el dinamismo: acceso al reposo en el "no–más–abajo") con semas contrapuestos (estado / acción). A partir de ese elemento desencadenante, el parentesco semántico–imaginario entre ambos textos se hace evidente³⁵.

El tema de la mujer dormida contemplada por un "yo" que la considera encerrada en otro mundo al que no tiene acceso es común a ambos textos³⁶. En ambos casos, también, la figuración del poeta proyecta a la mujer como un elemento vinculado de un modo u otro con la armonía del paisaje, al que su sola presencia organiza, de tal manera que es como si esa armonía natural visible para el contemplador fuera una traducción, el único indicio que le llega de ese mundo velado por el sueño de la mujer. No me detendré ahora en parafrasear el poema cortazariano, pero sí quiero señalar que el tema de la tensión entre la armonía y el desorden había sido destacado por el Cortázar crítico como propósito de la poesía mallarmeana. El lenguaje, en un ámbito de conjunción, algo siniestra, entre belleza y desastre ("la sombra del ave / que picotea la fruta") sólo puede darse como pura contención, como retirada consciente, no como discurso progresivo, sino como puerta del silencio en donde sólo debe oírse la armonía (música) que procede de la presencia (en este caso, la de la mujer, convertida en "musicienne du silence"). El poema, de algún modo, recoge bien la lección aprendida por Cortázar en Mallarmé.

"Homenaje a Mallarmé"

El último pliegue mallarmeano de la escritura cortazariana es este poema permutante³⁷. Según se dijo, ese proyecto de Cortázar puede vincularse globalmente a la incitación del poeta francés, pero en este caso la mención explícita del "homenaje" obliga a buscar un vínculo más estrecho: su forma (cuartetos de versos eneasílabos) y su contenido (menciones a la música y a la "conformación de la nada"):

HOMENAJE A MALLARMÉ

donde la boca que te busca
sólo te encuentra si está sola
bajo las crueles amapolas
de esa batalla en plena fuga

y el juego en el que cada espejo
miente otra vez lo ya mentido,
y con los ecos del vacío
tañe la música del tiempo

para que el ojo enajenado
vea en la flor un mero signo
allí donde cualquier camino
devuelve al mismo primer paso

como el caballo que denuncia
con el terror frente a su sombra
el simulacro de esa forma
que el hombre viste de hermosura

El núcleo semántico del poema lo constituye el problema de la identidad inasible y el de la actividad creadora entendida como ejercicio consistente en dar forma a la nada. El tono es siniestro otra vez ("crueles amapolas", "terror") y el proceso creador aparece caracterizado por la analogía ("[ver] en la flor un mero signo"), en un afán (de nuevo San Juan de la Cruz) de "vestir de hermosura" lo que se sabe mero simulacro. El verdadero homenaje a Mallarmé consiste en esa "barroquización" de la nada, en la "variación" sobre tópicos mallarmeanos ("el eco del vacío", la "música del tiempo"). La tarea creadora en el centro de lo que no es se equipara a la proyección hacia "el otro", que sólo puede hallarse en lo uno–mismo. La modulación metapoética (pero también metafísica) deriva de la isotopía de la "falta" y se refiere tanto a la vacuidad como a la elusión (del ser y del sentido): "sombra" y "simulacro" apuntan en esa línea. Pero también el enajenamiento atribuido al ojo, la mentira del espejo, "los ecos del vacío" obviamente o la "plena fuga", que a este respecto casi resulta un oxímoron.

El poema carece de un centro organizador intratextual, de acuerdo con su carácter permutante: todo es subordinación a un centro exterior. Su contenido se halla marcado por una dependencia de nexos comparativos, finales o locativos. La "desconexión" sintáctica (tan mallarmeana, por otra parte) es casi irreductible³⁸. Cada frase, sea cual sea su posición en el discurso, se caracteriza por requerir un foco que concentre su sentido, un foco que no

aparece en el texto, que acaso deba aportar el lector³⁹. El "Homenaje a Mallarmé" cobra todo su sentido cuando se comprende que ese foco es quizá la "música del tiempo", la aportación cortazariana a la serie ("música callada", "unheard melodies", "musicienne du silence") de definiciones de la poesía esencial, integrándose de modo consciente en una tradición privilegiada.

Cabría concluir, entonces, que los ejercicios – en buena medida metapoéticos– que Cortázar realiza sobre poemas mallarmeños despliegan en toda su amplitud la reflexión sobre los límites del sentido que constituye el sustento de buena parte de su poesía. El ejercicio de "traducción" que no teme al "pastiche" ni a la "paráfrasis" es ya una estrategia de manipulación de un texto ajeno que pretende proyectarse sobre otro texto para suscitar un nuevo mensaje. De ahí al golpe de azar que rige la combinación poética en los textos permutantes de Cortázar hay un paso. Las palabras se ponen en movimiento y el poema queda como primer y último sujeto de la operación poética. Esa es la más profunda lección mallarmeña, que Cortázar ha asimilado críticamente en sus ensayos teóricos. En ese sentido, el pliegue, la pleguería poética que

Cortázar ofrece a Mallarmé en los tres textos que he comentado aquí, son el momento de *despliegue* del artificio que Cortázar, aun con cierta renuencia, percibía como reto en el proyecto literario de Mallarmé, revolucionario y, a su manera, también rebelde. Antes de salir de Buenos Aires, el diálogo crítico–poeta en Cortázar dibuja un ángulo con vértice en sus ensayos ("Rimbaud", *Teoría del túnel*, *Imagen de John Keats*) y los extremos en los poemas de *Presencia* y los dos "preludios" que he comentado aquí: la cuña teórica marca una inflexión, pero no una fractura en la continua imantación que Cortázar siente frente al poeta de la rue de Rome. Después de salir de Buenos Aires, la "ansiedad de la influencia" se distiende acaso y Cortázar emprende otros caminos, pero sin olvidar nunca el modelo mallarmeño, que informa, como dije, su proyecto permutante o incluso esas aspiraciones al "Libro" que pueden ser *Rayuela*, los almanaques e incluso *Salvo el crepúsculo*, su *Album de vers et de prose* particular. La vida podía viajar hacia el libro o el libro hacia la vida, pero lo cierto es que Cortázar nunca abandonó del todo su *tour (de force)* con el maestro francés*.

Bibliografía

Obras de Cortázar:

- IJK: *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- OC: *Obra crítica*, 3 vols., Madrid, Alfaguara, 1994.
- P: *Presencia*, Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938. (Bajo el seudónimo "Julio Denis").
- PM: *Pameos y meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera, Colección "Ocnos", 1971.
- R: *Rayuela*, Madrid, C.S.I.C., Colección "Archivos", 1991 (1963).
- SC: *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 1985.
- T: *Territorios*, Madrid, Siglo XXI, 1984 (1978).
- TT: *Teoría del túnel*, en *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994.
- UR: *Último round*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1988–1989 (1969).
- VDOM: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991 (1967).

- 1946 "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad de Cuyo, Mendoza, año 2, 49-61, pp. 45-91.
- 1984 "Cartas a R. Fernández Retamar y Haydée Santa María publicadas en *Casa de las Américas*", *Casa de las Américas*, 145-146, julio-octubre.
- 1991 "Lo que enseñaba en Mendoza", *Primer Plano*, Buenos Aires, 30-VI, p. 5.
- 1996 "Translate, traduire, tradurre: traducir", *Nueva Revista de política cultura y arte*, 46, agosto-septiembre, pp. 80-82.

Bibliografía secundaria:

- Alazraki, J. (1991a), "Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: *Rimbaud* (1941)", en *Rayuela*, "Archivos", (pp. 570-581).
- Alazraki, J. (1991b), "*Rayuela*: estructura", en *Rayuela*, "Archivos" (pp. 629-638).
- Béguin, A. (1954), *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E.
- Benítez, R. (1989), "La poesía lírica de Julio Cortázar", en E.D. Carter (ed.), *Otro round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, Sacramento, California State University, *Explicación de Textos Literarios*, 18, 1-2 (pp. 46-63).
- Brémond, H. (1947), *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos (trad. de Julio Cortázar).
- Cicco, J. (1983), "La aventura inicial: un lejano territorio que expresó Cortázar (Julio Denis)", *Clarín*, Buenos Aires, 21-III.
- Cócaro, N. (1991), "La infancia y su fábula de fuentes", Madrid, *ABC Literario*, 23-III, pp. VIII-IX.
- Conte, R. (1972), "Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción", en *Lenguaje y violencia: Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, pp. 133-156.
- Domínguez, M., (ed.) (1992), *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Friedrich, H. (1974), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral.
- Ferré, R. (1987), "Cortázar: sombras del simbolismo y del surrealismo", *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 21, 2, pp. 101-110.
- Ferré, R. (1989), "Cortázar y el sentimiento romántico", *Nuevo Texto Crítico*, 3, pp. 117-133.
- García Canclini, N. (1968), *Julio Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires.
- Harss, L. (1968), "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., pp. 252-300.
- Inclendon, J. (1975), "Una clave de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 91, pp. 263-265.
- Mallarmé, S. (1945), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Mallarmé, S. (1981), *Obra poética*, 2 vols., Madrid, Hiperión (ed. bilingüe).
- OULIPO (1973), *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard.

Raymond, M. (1983), *De Baudelaire al surrealismo*, México, F.C.E., 2ª ed.

Thibaudet, A. (1936), *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

Valéry, P. (1994), *Poésies*, Paris, Gallimard.

notas

¹ "El azar y la poesía (que es lo mismo)" (Carta a R. Fernández Retamar del 20-X-1968; en Cortázar, 1984: 84).

² Como el clásico de Thibaudet (1936). Sus ejemplares pueden leerse en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid.

³ "Rimbaud" (1941), "La urna griega en la poesía de John Keats" (1946), que se integrará en *Imagen de John Keats* (1951) y *Teoría del túnel* (1947). En lo sucesivo utilizo siglas, descifradas en la bibliografía final, para referirme a las obras cortazarianas.

⁴ La poesía de Mallarmé es calificada así en una reseña de Cortázar: "François Porché: *Baudelaire: historia de un alma*", (OC/2: 184).

⁵ "La poesía nos había llegado bajo el signo imperial del simbolismo y del modernismo, Mallarmé y Rubén Darío, Rimbaud y Rainer María Rilke" ("Neruda entre nosotros"; en OC/3: 66); "Sonidos que eran luces, colores vibrando en el oído: Pitágoras, Atanasio Kirchner y Mallarmé en ese pequeño salvaje de rodillas siempre sangrantes contra un mundo de cosas unívocas, de finalidades precisas" ("Las grandes transparencias"; T: 110).

⁶ La atención que la crítica a dedicado a sus vínculos con la literatura del fin de siglo ha sido muy escasa (Ferré, 1989), a diferencia de lo que ocurre para las relaciones de Cortázar con el romanticismo o, sobre todo, con el surrealismo. Se pasa por alto, así, una continuidad estética que el propio Cortázar reconocerá en sus más detenidos exámenes críticos.

⁷ En su planteamiento Cortázar sigue a Marcel Raymond –a quien cita en su bibliografía– (cfr. Raymond, 1983: 9). También Béguin (1954) o Friedrich (1974) confirman este enfoque cuando Cortázar los lee.

⁸ Alazraki (1991a: 576) plantea la posibilidad de que este ensayo busque un efecto compensatorio, suponiendo que el poeta que Cortázar quiere ser en 1941 reconoce el excesivo peso de Mallarmé en *Presencia*, el libro de sonetos de 1938. La influencia mallarmeana en ese libro ha sido notada por casi todos los que se han referido al esquivo volumen de sonetos (García Canclini, 1968: 19; Conte, 1972: 138; Cicco, 1983; Benítez: 1989: 51; Cócaro, 1991), pero no puede olvidarse que estaban siguiendo las indicaciones del autor, que había condenado esos sonetos por ser "muy mallarmeanos" (Harss, 1968: 257) y no había eludido, aun en el mismo poemario, la inscripción del modelo (se habla de aquellas tardes "en que el horizonte tiene un color Mallarmé", epígrafe de "Récit" –P: 11–). Para completar el panorama crítico sobre las relaciones entre Cortázar y Mallarmé queda citar a Inledon (1975: 263), quien señaló la presencia en *62 / Modelo para armar* de "L'Après-midi d'un faune" de Mallarmé, a través de una indicación del propio Cortázar en "La muñeca rota" (UR, I: 247).

⁹ La expresión la toma de la monografía clásica de Thibaudet (1936) sobre Mallarmé, como se preocupa de identificar unas páginas antes (Cortázar, 1946: 82, n.).

¹⁰ Es interesante anotar que Cortázar ve en el verso de Mallarmé la corroboración de una intuición previa de Keats ("Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter [...]"; "On a Grecian Urn"). La misma conexión se encuentra en un artículo de 1941 que Cortázar entregó a una desconocida revista de provincias ("Soledad de la música", enviado con la carta de 22-X-1941; en Domínguez (ed.), 1992: 296, n. 1). El salto hacia la "música callada" de San Juan de la Cruz está implícito, aunque Cortázar cita al carmelita en su ensayo sobre "Rimbaud", y no como antecedente de Mallarmé: "Con toda mi devoción al gran poeta Mallarmé, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia [...] uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada" (OC/2: 22). Para otras intuiciones keatsianas, a partir de la importancia concedida a la *negative capability*, precursoras tanto de Mallarmé como de Rimbaud, cfr. IJK: 100, 201–202, 373, 472, 483.

¹¹ Así y todo, no es descabellado suponer que el modelo estético del *Livre* mallarmeano actúa en la composición de diferentes obras cortazarianas: *Rayuela*, desde luego, *summa* que quería ser "resta", pero también la "poesía permutante" (cfr. Alazraki, 1991b: 634–635), que incluye un poema dedicado a Mallarmé, que comento luego, o sus "almanaques" (VDOM, UR) y, con mayor interés, su obra póstuma *Salvo el crepúsculo*.

¹² La misma interpretación mítica expone Marcel Raymond (1983: 37).

¹³ Que aparecen reiteradamente: "Mallarmé estaba por y para la Poesía" (OC/2: 18); "Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema" (OC/2: 18); "su obra es una traición a lo vital" (OC/2: 19); en cambio la obra de Rimbaud "era un tentativa para encontrar la *Vida* que su naturaleza le reclamaba" (OC/2: 20).

¹⁴ Una vez más hay palabras muy semejantes en Raymond (1983: 33).

¹⁵ "[...] su obra es una condena terrible para toda poética intentada con ligereza y toda esperanza romántica [...], [asumirá] su fracaso cada vez que intente la experiencia suprema, el ápice que toca ya la música, el silencio [...]. Nada lo satisface, porque nada le parece comprender la Poesía. [...] Él supo que la Poesía es un sacrificio, y que no se llega a ella por caminos abiertos" (OC/2: 18).

¹⁶ Desde Ortega, como es sabido, el término se había ido trivializando para caracterizar a una determinada corriente de la poesía nueva. Para el caso de Cortázar es más pertinente señalar que el término aparece explícitamente aplicado a Mallarmé en el libro de Friedrich (1974: 142 y ss.), siendo uno de los escasos pasajes profusamente subrayados por el argentino en su ejemplar. Reconocería en la obra de 1956 sus propias interpretaciones de quince años antes.

¹⁷ Rimbaud busca "enfrentarse con lo divino de igual a igual"; Mallarmé intenta transformar al poeta en "*l'homme chargé de voir divinement*" (OC/2: 18).

¹⁸ Cortázar se da cuenta también de que en Mallarmé hay un "idealismo metafísico" (TT: 100) "una prodigiosa arquitectura metafísica" (TT: 101) que sus epígonos amortazarían al reducirla a mero artificio verbal, que actuaría sobre su efecto a largo plazo.

¹⁹ Deben mencionarse "Claroscuro de Góngora" y "Neruda" ya en *Presencia*; más tarde el que comienza "Inclínate al espacio que la noche", dedicado a Keats, "The Smiler With The Knife Under The Cloak", dedicado a Borges, "Recado a Garcilaso", "Dictado quizás por el Cholo", referido a Vallejo, y "Hölderlin".

²⁰ En una cita temprana el propio Cortázar manifiesta que su relación con la obra de Mallarmé está marcada por esa conciencia de *imitatio* profunda: "No me sorprende en lo más mínimo que los sonetos de "La Renuncia al Poema" le pareciesen algo oscuros. Lo son, desgraciadamente, y en sumo grado. Son un homenaje a Mallarmé, y aunque no creo haber caído en "pastiche" alguno, fui a la estética del maestro, a su hermética concepción del acto poético, y de ahí nacieron versos que, tengo que resignarme a ello, sólo alcanzan a sugerir lo que quiso ser dicho" (Carta del 15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 256). El hecho de que Cortázar al referirse a "Tombeau de Mallarmé" vuelva a insistir en la cuestión del "pastiche" podría vincular este soneto, teniendo en cuenta además las fechas de escritura que propondré, con la serie desconocida de "La Renuncia al Poema".

²¹ El análisis del para-texto y del texto harán darse cuenta de lo limitada que es la calificación que Ferré impone al poema: "Cortázar, a su vez, intenta una traducción libre de otro poema de Mallarmé, "Tombeau", que trata sobre la tumba de Verlaine. La traducción de Cortázar se intitula, sin embargo, "Tombeau de Mallarmé", y se ha transformado en

una meditación ante la tumba del mismo" (Ferré, 1987: 102; y casi idéntico en 1989: 127). Sólo otros dos críticos han señalado, sin mayor precisión, que en alguna época Cortázar tradujo a Mallarmé (Benítez, 1989: 51; Cócaro: 1991).

²² "[...] En un tiempo bibliotecario que ya me parece mítico [...] traduje a Jules Supervielle, a Keats, a Jean Cocteau, a Benjamin Péret. Un séptimo día miré lo que había hecho y lo encontré malo" (VDOM: 256). El tema, a pesar de la importantísimas traducciones publicadas por Cortázar, no se ha estudiado. Las opiniones sobre la traducción en general y la de poesía en particular vertidas en ese texto de VDOM podrían cotejarse, provechosamente, con otras bastante tempranas que aparecen en el artículo "Soledad de la música" (1941) (Domínguez, ed., 1992: 291–292) o en *Imagen de John Keats* (IJK: 14, 49 n., 251–252, 267, 325, etc.). Debe leerse, además, "Translate, traduire, tradurre: traducir" (Cortázar, 1996). Un segundo momento del análisis requeriría proyectar el discurso teórico sobre la realización práctica: de la literalidad de la traducción de la mayoría de los poemas de Keats (o incluso de algunos de Poe dispersos en las notas a sus ensayos) a la "forma más extensa de la paráfrasis" con que Cortázar califica "Tombeau de Mallarmé", pasando, desde luego por sus traducciones "literarias", con metro y rima, de textos completos del propio Keats (la "Oda a una urna griega", la "Oda a la melancolía") o de múltiples fragmentos, de Keats u otros poetas (Rimbaud, Rilke, Goethe, Wordsworth) en ese mismo ensayo u otros (en su versión de *La poesía pura* de Brémond, Cortázar traduce el primer cuarteto de "El Desdichado" de Nerval, con metro y rima). La única huella exenta e inédita de ese trabajo de traducción al que Cortázar se refiere en VDOM la encontré en uno de sus libros conservados en la Fundación Juan March: una versión manuscrita, con caligrafía cortazariana inconfundible, de "La dormeuse" de Valéry, medida y rimada. Aurora Bernárdez la recibió para integrarla en el fondo de inéditos.

²³ Cito por la edición bilingüe de la *Obra poética* de Mallarmé (1981, I: 156). El poema cortazariano se publicó también en *Pameos y meopas*, lo que sirve para precisar su fecha de escritura, cuyo *terminus ad quem* venía dado por el propio Cortázar (escrito en "un café de la calle San Martín" y por tanto anterior a 1951). Al ir en la sección "Preludios y sonetos" su *terminus a quo* debe ser el de la sección, 1944. Las circunstancias de escritura del poema de Mallarmé me llevan a proponer que la imitación cortazariana puede comenzar incluso por ese factor y, así, podría conjeturarse que el soneto del argentino se escribiera con ocasión del cincuentenario, en 1948, de la muerte de Mallarmé. La ulterior inclusión en *Salvo el crepúsculo* transcribe erróneamente el verso de "Tombeau" ("Le roc noir...") y presenta variantes de puntuación comunes con *Pameos y meopas* que divergen de la publicación original en VDOM: si ésta puntuaba como el hipotético modelo (sólo punto tras los vv. 4, 8 y 14), las dos publicaciones posteriores eliminan toda puntuación, salvo el punto final tras v. 14, relajando, a mi juicio, los vínculos con el texto mallarmeano. Resta consignar que Cortázar, en su ejemplar de *Poesías* (Paris, Gallimard, 1936) subraya los cuatro últimos versos de "Tombeau" y remite a Thibaudet para su interpretación.

²⁴ No hubiera ocurrido lo mismo si hubiera escogido "Le Tombeau d'Edgar Poe" o "Le Tombeau de Charles Baudelaire", pues el título originario hubiera debido pasar tal cual, para sugerir el mismo efecto metatextual que apunto, generando construcciones extrañas ("Le Tombeau de X de Mallarmé") o hubiera debido reducirse, empobreciéndose el juego.

²⁵ Su presencia sólo es perceptible en ambos casos a través de la tenue inscripción de deícticos de primera persona, que identifican al sujeto como "presente" ante el objeto: "Ici", "Cet immatériel deuil" / "esta nada", aunque Mallarmé es en este poema algo más explícito al referirse a "notre vagabond". Recuérdese que una de las condiciones del "Livre", según la exponía Mallarmé en su *Autobiographie*, era la de un "Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur" (Mallarmé, 1945: 663).

²⁶ Lo más común es percibir ecos semánticos como las resonancias "le roc"—"la piedra", "le noir"—"la sombra", "sa ressemblance"—"la imagen", "Nubiles"—"el virginal", "roucoule"—"murmura", "le solitaire"—"la sola", "tarir"—"desierto", etc. En algunos casos el vínculo puede ser la antonimia ("un peu profond" / "extrema altura"), la referencia etimológica ("vagabond" / "vaga") o el mero eco fónico (así la combinación en rima de oclusivas sonoras y nasales idénticas: "vagabond" / "abandono", o la ubicación en rima de /ú/ tónica en ambos cuartetos).

²⁷ El hecho de que no preocupe mantener ni siquiera el orden de aparición relativo de esas "semillas de sentido" apunta, obviamente, un precedente de la poesía permutante cortazariana y quizá este soneto no hubiera disgustado del todo al Queneau que propuso al OULIPO aquel estudio-proyecto sobre "La rédondance chez Phane Armé" (en OULIPO, 1973: 185–189).

²⁸ La conexión Góngora ("Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco")–Mallarmé es evidente en los poemas de este género.

²⁹ Adjetivo que no puede leerse ya, en contexto mallarmeano, sin remitir al famoso soneto "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...": "Aboli bibelot d'inanité sonore" (v. 6; Mallarmé, 1981, I: 148), que Cortázar evoca, por ejemplo, en varios lugares de *Salvo el crepúsculo* (SC: 250, 284).

³⁰ Sobre esa estructura sintáctica, se imponen una serie de recurrencias fónicas (consonancias internas, aliteraciones múltiples, paronomasias) y de isotopías léxicas (el discurso, la pureza, lo sombrío, la materia, etc.) que no me ocuparán ahora pero que, garantizando la cohesión interna del poema, suponen, además, nuevas manifestaciones de la huella mallarmeana.

³¹ La información sobre las circunstancias de escritura de "Tombeau de Mallarmé" y la indicación que otorgaba a este poema el lugar de clausura de una cierta serie de textos permite pensar que "Éventail pour Stéphane" sea anterior a "Tombeau de Mallarmé".

³² Mallarmé (1945: 57–59). Además entre los "versos de circunstancias" se incluyen otros dieciocho "abanicos" (*ibid.*: 107–110), poemas de una sola estrofa y sin título.

³³ El esquema es abba/caac/cddc/ee. Cité antes a Valéry porque, sin haber realizado una cata exhaustiva entre todos los poetas franceses que pudieron "enseñar" este modelo a Cortázar, se encuentra en *Charmes* un poema, "La ceinture" (Valéry, 1994: 60), de idéntica estructura estrófica a la que interesa, con la variante (respecto de la rigidez mallarmeana) de que aparecen consonancias abrazadas y encadenadas entre la primera y la segunda estrofa (aunque el desarrollo es inverso al de las dos primeras del poema cortazariano: abba/bccb). Desde luego, el vínculo con el texto de Cortázar es aún bastante laxo, pero se refuerza algo si se tiene en cuenta que "La Ceinture" precede en el volumen a "La Dormeuse", soneto que, como dije, Cortázar intentó traducir y que no deja de tener una cierta relación temática con "Éventail pour Stéphane", como se verá.

³⁴ La estructura estrófica es distinta como se verá. Es preciso decir también que a "Autre éventail" Cortázar en su ejemplar de las poesías de Mallarmé le pone "¡!" y remite, una vez más, a Thibaudet para su interpretación.

³⁵ Las resonancias sinonímicas vuelven a aparecer "je plonge"–"salto", "vertige"–"cae", "recule"–"renuncia", "espace"–"sideral", "sache"–"aprende", "paradis farouche"–"follaje", "blanc vol"–"cisnes", "au fond de l'unanime pli"–"recinto del silencio", etc.

³⁶ También es el tema del mencionado poema "La dormeuse" de Valéry y aparece en otros poemas eróticos de Cortázar ("Naufragios", UR, II: 142–145).

³⁷ El poema se publicó en dos ocasiones: *Último round* (es la versión que transcribo) y *Territorios*, con diferentes características gráficas. La permutación, en este caso, se redujo a la simple "inversión" del orden de las estrofas.

³⁸ Sólo forzando muchísimo la sintaxis de la versión de *Territorios*, y en virtud de una puntuación violenta, podría extraerse de una coordinación en segundo nivel una proposición principal que comenzaría por el nexos coordinante: "y con los ecos del vacío / tañe la música del tiempo". Sin embargo, esa oración por su ubicación en el medio de la estrofa, jamás podría ocupar una posición de juntura en ninguna de las permutaciones posibles. Casualmente, en ese dístico se lee el verso más mallarmeano del poema: "tañe la música del tiempo".

³⁹ No realizaré una comparación entre las dos versiones publicadas del poema. Baste decir que el sentido de ambas viene a ser el mismo y que la variación afecta a cuestiones menores, que, poco azarosamente, tienden a mejorar el "efecto": el cierre de la segunda versión ("esa batalla en plena fuga") constituye un caso de forma redundante. Asimismo, el cierre de la primera versión, puesto al principio ahora, encuentra una continuación que pretende ser explicativa: "el hombre viste de hermosura // para que el ojo enajenado / vea en la flor un mero signo".

* A José Luis Trisán, lector implícito y solícito, que me dio el título con su música.
A Deborah, lectora implicada y aplicada, que me prestó la voz y los silencios.