

Cansinos Assens, traductor del *Coup de dés*

Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO
Universidad de Sevilla

Rafael Cansinos Assens, autor de la primera traducción al español de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, en la revista *Cervantes* (Madrid, noviembre de 1919), demostró no solo un agudo sentido de la oportunidad histórica al elegir el poema más experimental de Mallarmé para los lectores de la revista ultraísta, sino una profunda comprensión de la poética mallarmeana, que queda bien manifiesta en la nota preliminar que acompaña su traducción, no obstante la destrucción gráfica del texto que finalmente apareció editado.

Como es sabido, la primera edición del poema apareció en la revista *Cosmopolis* el 4 de mayo de 1897, aunque no con la disposición a doble página como unidad del espacio textual ni con la idea tipográfica precisa con que había sido planeado. Al día siguiente de su publicación en *Cosmopolis*, Mallarmé trabajaba ya en una nueva edición del poema ajustada a su planteamiento espacio-musical del discurso lírico, que debería haber sido publicada por Ambroise Vollard, en impresión de los talleres Firmin-Didot, acompañada de cuatro litografías del pintor simbolista Odilon Redon. La edición quedó desgraciadamente abortada en 1898, tras el inesperado fallecimiento del poeta. No sería hasta 1914 cuando el poema se editaría en libro exento, esta vez a cargo de la *Nouvelle Revue Française*, siguiendo el diseño de impresión de *Cosmopolis*, ya que Vollard nunca volvió a intentar llevar a cabo su edición, a pesar de los veintitrés juegos de pruebas que es seguro que llegaron a imprimirse. A partir de aquí, se han ido sucediendo ediciones francesas y traducciones del texto mallarmeano que, por lo general, han tenido como referente los textos publicados en 1897 y 1914.

Contamos hoy, sin embargo, con la valiosísima documentación de las correcciones del propio Mallarmé a las pruebas de la proyectada edición de Vollard (estudiadas por Daniel Mirham en 1979) para conocer el diseño tipográfico original, que se ha intentado restituir en diversas ocasiones desde que la Bibliothèque Nationale de France adquiriera algunas de las pruebas impresas por Firmin-Didot. El grupo de investigación dirigido por Mitsou Ronat dio a luz el primer intento en 1980. Siete años después sería la Imprimerie Nationale quien editara el poema con los caracteres de Firmin-Didot. Honorine Tepfer haría lo propio en 1989. Michel Pierson, en 2004, preparó una edición impresa en formato libro que, una vez más, se pagina al estilo tradicional y no en páginas de formato doble (Pierson et Ptyx Editeurs, París-Londres-Sevilla, 2004), aunque recientemente intentó superar esta limitación en la edición *on-line* de 2010¹. Finalmente, en 2007, publicado Ypsilon Éditeur, aparecerá un cofre impreso en Italia al cuidado de Isabella Checcaglini que reconstruye el texto a partir de aquellas de las pruebas de Vollard corregidas por el propio Mallarmé que han podido conservarse hasta hoy; el poema se editó junto a las tres ilustraciones de Redon que llegó a ver el poeta antes de su muerte, dado que la cuarta prevista parece quedó tan solo en proyecto.

¹ <<http://www.coupdedes.com/rubrique1.html>>

A pesar de que las ediciones de Pierson y las de Checcagliani se presentan como definitivas y totalmente fieles a la idea del poema que tuvo Mallarmé, Thierry Roger considera que ambas aún son contestables en diversos aspectos: teniendo en cuenta que la edición de *Cosmopolis* no fue considerada «definitiva» por el poeta, que la de Vollard nunca llegó a materializarse y que no existe una prueba de imprenta con la aprobación total de Mallarmé, cualquier edición de *Un coup de dés* quizá no podrá ser nunca otra cosa que una edición «no definitiva», sentencia Roger².

En ello insiste también Antonio Martínez Sarrión en el prólogo que antecede a su reciente versión de los poemas de Mallarmé:

El célebre «Libro» mallarmeano, él lo supo, era imposible. Imposible porque la «Tirada...», esa «muestra» o «adelanto» de lo que debía constituir la cifra de su concepción órfica del arte (y del Universo), lo declara en su mismo título, que pudiera ser leído así: cualquier aventura humana que se intente, fiada en la combinatoria, otro nombre de la Necesidad, fracasará siempre en presencia de un Azar que todo lo rige³.

En cualquier caso, el debate sobre la mayor o menor fidelidad a la idea precisa de impresión que del poema tuvo Mallarmé ha llegado a producir como efecto no deseado lo que Thierry Roger destaca en las consideraciones de Bertrand Marchal acerca de que la obsesión por reconstruir el nunca realizado proyecto Vollard ha contribuido negativamente a la estimación del poema « *en interdisant la fétichisation d'une forme définitive, à l'invention d'un espace littéraire nouveau* »⁴.

Por lo que respecta a la traducción de Rafael Cansinos Assens, la comprensión clara que tuvo de la enorme importancia que tendría la obra de Mallarmé en el desarrollo de la poesía contemporánea no obsta para que, o bien por descuido, o por una chapucera intervención de los impresores de la revista *Cervantes*, quizá sin posibilidad de control por parte de Cansinos, el texto español reproducido fuera una completa «traición» a la idea mallarmeana sobre lo que debía ser *Un coup de dés*, impidiendo así que las primeras lecturas hispánicas del revolucionario poema tuvieran entonces completa noticia de la trascendencia del testamento literario de Stéphane Mallarmé. « *Rien ou presque un art* », dejará dicho el poeta en su « Préface » a *Un coup de dés*, consciente del riesgo de su empresa, de extremo tal, que en el salto sin red al que se había lanzado solo le cabía esperar a su llegada a tierra un fracaso en toda regla o la triunfante posibilidad de que la poética que ejemplifica inaugurara, como así fue, una nueva manera de comprender y escribir el hecho lírico.

Si bien Cansinos Assens edita su traducción del poema junto con la traducción de su « Préface » de Mallarmé, donde explicaba a los lectores de *Cosmopolis* el propósito estético del que nacía *Un coup de dés*; si, además, añade unas palabras liminares propias que hemos destacado como lúcidas, su versión del poema, que fue correcta en la traducción de los aspectos puramente lingüísticos (aunque con extraños errores casi injustificables, salvo que fuesen debidos a una intencionadamente libérrima interpretación de la palabra mallarmeana que, al menos en sus palabras liminares, Cansinos no declara), queda, por el contrario, muy lejos de las ediciones de 1897 y 1914 debido al caprichoso descuido en la impresión tipográfica y la distribución espacial de la versión del poema que se publica en *Cervantes*. Pero analicemos primero la visión de Mallarmé que expresan los comentarios introductorios de Cansinos Assens.

² Thierry Roger, *L'Archive du « Coup de dés ». Étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*, de Stéphane Mallarmé (1897-2007), Paris, Garnier, 2010, p. 981-985.

³ Antonio Martínez Sarrión, *Poesías: Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2013, p. 10.

⁴ Bertrand Marchal, « Mallarmé, poète éditeur : le cas du *Coup de dés* », dans *Travaux de littérature*, XV, 2002, p. 359; Thierry Roger, *L'Archive...*, p. 985.

Comienza su presentación el autor sevillano enfrentándose directamente a una de las autoridades más influyentes de la crítica literaria española de finales del siglo XIX y principios del XX, Emilia Pardo Bazán, quien en unas conferencias dictadas en el Ateneo de Madrid en 1918 dedicadas a los poetas franceses decadentistas había hablado en términos de agotamiento de la estética simbolista –según cuenta Cansinos– y declarando «extinguidas la estela y la estirpe mallarmeana, abismadas ya en lo irreparable del óbito físico del poeta»⁵. Las conferencias de doña Emilia se perdieron durante la Guerra Civil, aunque conocemos otros juicios suyos, no siempre negativos en lo estético pero sí contrarios al individualismo amoral del decadentismo y de la sociedad que lo provocó, convencida como estaba de que la literatura era efecto social y no causa. La estrechez de miras de la Pardo Bazán, nacida de su catolicismo belicoso, se sostenía sobre una rígida concepción de la moralidad como ley colectiva que sujeta al individuo y contra la que este no debe rebelarse; se comprende entonces que la afirmación de la libertad individual sin límites y las actitudes irreverentes del decadentismo fueran inaceptables para ella.

Por los juicios que se recogen en diversos escritos críticos de la condesa de Pardo Bazán, a pesar del enfado de Cansinos, sabemos, sin embargo, que supo apreciar como artista mucha de esta literatura, especialmente a Verlaine, aunque siempre la condenara desde un punto de vista ideológico, tanto por su escapismo ensoñador, tan alejado de la realidad que la Condesa aspiraba a recrear en la mimesis, como por su «satanismo» vital. Así puede verse en los ensayos de los tres tomos de *La literatura francesa moderna* (1910-1911), en su discurso de 1916 *Porvenir de la literatura después de la guerra* o en los artículos críticos recogidos en el volumen póstumo *El lirismo en la poesía francesa* (1926).

Por el contrario, es un espíritu rebelde el que anima a un Cansinos Assens que a sus treinta y siete años sabe combinarlo a la perfección con una extraordinaria agudeza crítica y un sólido y maduro pensamiento estético. Cansinos no duda en declarar a Mallarmé –en la línea de valoración que confirmará la evolución histórica de las ideas poéticas del siglo XX– como el poeta más original y valioso de la gran lírica francesa decimonónica: «Parnasianos, simbolistas y decadentes fueron manecillas que marcaron un instante fugaz en aquellos relojes, aún coronados con el penacho del imperio. Pero él es el único que sigue señalando todavía una hora incumplida, presentida tan sólo»⁶, para declarar acto seguido que la que denomina «poesía novísima», la que animará el espíritu vanguardista de los primeros años del siglo XX, no es sino heredera directa del último Mallarmé, el de *Un coup de dés*.

Su visión de los logros de la poética mallarmeana, en general, es igualmente certera; así, considera a Mallarmé como el iniciador de toda una nueva época en la poesía moderna:

Él ha creado la moderna sintaxis lírica, ha reintegrado en toda su importancia a la imagen, ha perseguido y logrado la imagen doble [...], ha estudiado su escenificación, al modo wagneriano, ponderando el empleo de todos los medios que pueden realzarla –pausas, elipsis, anacolutos– y hasta la intervención de los medios gráficos que constituyen su escenario material y visible, rodeándola de blancos y espacios, de igual modo que en la escena se rodea de distancia y se aísla magníficamente el drama⁷.

La comprensión de la importancia del legado estético de Mallarmé es más que evidente en estas palabras introductorias. Difícil resulta justificar, entonces, la cortedad

⁵ Rafael Cansinos Assens, «Un interesante poema de Mallarmé. Palabras liminares», *Cervantes. Revista Hispano-Americana*, Madrid, 1919, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

de entendimiento de la dimensión espacial y tipográfica del poema de Mallarmé que demuestra su traducción. A menos que en un ejercicio de contextualización histórica hagamos un esfuerzo por comprender el enorme salto cualitativo que supuso *Un coup de dés* y la enorme altura del saltador Mallarmé que hizo posible en su salto algo que tardaría decenios en ser comprendido en toda su trascendencia: la concepción musical del ritmo de las proporciones del blanco y el negro tipográfico sobre la página impresa. Lo curioso es que esa idea mallarmeana es profundamente clásica: nunca pone en cuestión el poeta francés el hecho de que el discurso lírico lo es por su emotividad radicalmente subjetiva, pero también por su carácter eminentemente musical. En cierto modo, el Mallarmé de *Un coup de dés* con su salto mortal pretende un retorno al origen de la poesía, una vuelta al canto, aunque desde otra idea de la musicalidad que le debe mucho a la revolución de las tonalidades y los ritmos que por aquel entonces estaba llevando a cabo la música impresionista.

El descubrimiento de la existencia de una estructura profunda (permítasenos este gesto acrónico, que nace de la convicción de que las percepciones de los cambios socioculturales se dan antes en la práctica artística que en la práctica teórica), capaz de dar coherencia a discursos contruidos por yuxtaposición que debemos al impresionismo pictórico y casi enseguida a sus desarrollos musicales, está presente en la concepción mallarmeana del poema en la etapa de *Un coup de dés*. Lo que no significa –insistamos– que Mallarmé niegue con ello la tradición clásica, muy al contrario; la renueva al despreciar en la práctica el estrecho preceptismo implícito en la idea dominante de poética a finales del siglo XIX. Mallarmé retorna a la musicalidad, cierto, pero no a cualquier musicalidad, sino a aquella que traduce el sonido de su tiempo: la crisis finisecular y el adelanto de una nueva sensibilidad social que estallaría en todo su esplendor a principios del segundo decenio del siglo XX.

Una paradoja: Mallarmé, de quien se dice que tanto abominaba los valores y modos de vida que le tocó vivir que optó por construir su propio refugio, es un poeta clásico y ese modo hermético de discurso poético que simbolizaría –como es juicio común– un rechazo máximo de la realidad al permitir la apertura de un camino para la creación de una realidad alternativa o paralela a la vulgaridad que el poeta no podía asumir y el hombre no podía sufrir, no es sino la demostración de su fe absoluta en la salvación a través de la creación de lo sublime estético. Pero Mallarmé es un hombre de su tiempo, claramente consciente de las transformaciones sociales y culturales que se están produciendo en los últimos decenios del siglo XIX; de hecho, fue el primer escritor en sintonizar con el lenguaje del mundo por venir y en formalizar discursivamente los impulsos que anunciaban el cambio. Así, no resulta tan extraño entender una traducción casi exclusivamente lingüística como la que lleva a cabo Cansinos Assens en 1919: no es fácil entender en toda su trascendencia a un profeta de los nuevos tiempos como Mallarmé.

Cansinos escribe cuando ya el futurismo italiano ha dado sus primeros frutos y el dadaísmo internacional amenaza el edificio institucional del arte burgués. No es ajeno a la experimentación formal de las *tavole parolibere* y, sin embargo, aún no puede comprender completamente la apuesta mallarmeana. Él mismo lo reconocía de manera explícita cuando en sus «Palabras liminares» afirmaba que Mallarmé era «el único que sigue señalando todavía una hora incumplida, presentida tan solo, en la zona luminosa y remisa del cuadrante solar»⁸. En su traducción, tan sugerente en lo verbal, falta un trabajo serio sobre las relaciones espaciales entre el negro tipográfico y el blanco de la página. Ciertamente nos encontramos en la versión de *Cervantes* con una aproximación a

⁸ *Ibid.*, p. 65.

la rítmica espacial mallarmeana en la alteración de la linealidad horizontal del verso, pero, ya sea cosa del traductor o negligencia atribuible al impresor, hay que comprender que no puede esperarse un completo entendimiento de la nueva escritura musical de Mallarmé si tenemos en cuenta que en Europa la herencia formal más directa de *Un coup de dés* no se dejó ver hasta después de 1910, con el futurismo italiano; que hubo de esperar hasta 1918 para los *Calligrammes* de Apollinaire y que el primer libro significativo del uso del espacialismo poético en España no aparecerá hasta 1923 con *Hélices*, de Guillermo de Torre. Tanto en los experimentos vanguardistas italianos y franceses, como en la poesía visual hispánica de los años veinte (heredera más del caligrama de Apollinaire que de *Un coup de dés*) lo que se primaba en todo momento era la dimensión plástica de la escritura poética, la «visibilidad» del tema lírico y no la idea de una pauta dispuesta en el espacio para la lectura musical del poema. Quiere decir esto que el interés de Cansinos en el último poema de Mallarmé viene precedido de experiencias vanguardistas que creyeron seguir más o menos su camino, cierto, pero tal camino suponía un cambio de sensibilidad formal tan extremo y a la vez tan «tradicional» en la escritura poética que era difícil que un excelente crítico atento a la modernidad en la España de principios del siglo XX pudiera entender que tras la ruptura de la sintaxis espacial de *Un coup de dés* se escondiera una concepción del ritmo del blanco y el negro tipográfico tan minuciosamente planeada para ser recibida en la lectura declamada.

Debemos suponer que en los tiempos en que traduce Cansinos ya era bastante provocación para el panorama literario español la simple alteración de la linealidad gráfica del poema que él propone (o los impresores disponen) en su edición para la revista *Cervantes*; por lo tanto, la traducción de Cansinos debió recibirse como un reconocimiento de la importancia de la estirpe poética que había dado lugar al creacionismo lírico en las letras hispánicas y a los ensayos ultraístas de la España de principios de siglo, una especie de reverencia al maestro entre maestros de la nueva poesía.

Los documentos que hoy nos son accesibles nos hablan de un Mallarmé extremadamente consciente de la trascendencia de su exploración rítmica. Sabemos, como ha recogido Bertrand Marchal en las notas al poema en su edición de las *Œuvres complètes* de Mallarmé⁹, que el poeta pidió a Ambroise Vollard que en su edición no hubiera más de cuarenta líneas de poema por página, que los tipos y los tamaños de impresión de las letras se ajustaran a un plan estético previsto a modo de marcas para conceder una tonalidad precisa a la lectura del poema, así como a los silencios, ascensos y descensos de la sonoridad del poema (Mallarmé, es sabido, se lo leyó a Valéry, de manera que podemos colegir que nunca renunció a la idea de que *Un coup de dés* debería poder ser leído en voz alta como cualquier otro poema admitido dentro de los cánones de la lírica dominantes en su época). Sin embargo, habrían de pasar años hasta que se comprendiera la trascendencia de esa nueva musicalidad, dado que las vanguardias interpretaron su mensaje como un ir a la contra y no como una renovación de la poesía acorde a los nuevos tiempos y las naciente sensibilidad de los modernos del siglo XX. Realmente no sería hasta las neovanguardias (en España desembarcadas hacia finales de la década de 1960 y en pleno rendimiento a mediados de la década siguiente) cuando se comprendiera apropiadamente la complejidad formal de *Un coup de dés*, una vez asimilados la poesía fonética y los hallazgos del dodecafonismo y las músicas concreta y aleatoria. Nada hay antes en España, ni siquiera los juicios de Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925, luego en edición revisada y muy

⁹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, 1998, p. 1315-1326.

umentada, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 1965) que dieran noticia completa de las innovaciones de Mallarmé, a pesar que Cansinos dejara escrito que «la poesía novísima es prolongación de los últimos conatos del glorioso célibe»¹⁰ y, sintomáticamente, mostrara su incompleto entendimiento al continuar la idea con un «empieza donde su obra termina»¹¹. Reconoce, pues, la labor de descubridor de Mallarmé, pero afirma que es la poesía novísima la que hace realidad los «Eldorados»¹² imaginados por el autor de *Un coup de dés*, es decir, entiende lo común, que la página en blanco es un espacio en el discurso poético como el silencio lo es en la música, pero se mantiene ajeno a que es la proporción relativa entre ambos factores la que produce la nueva musicalidad lírica. Esta es la razón de que su labor de traducción se centre casi exclusivamente en la versión del discurso verbal, aproximando las innovaciones espaciales que aportaba *Un coup de dés*, pero sin una conciencia clara de la nueva sintaxis del blanco, del negro y de la potencia expresiva de las distancias entre ambos sobre la página que exploraba Mallarmé en su último poema. Ello no significa que el polígrafo sevillano no estuviera atento a la trascendencia de los desarrollos mallarmeños, pues resulta sorprendente, por ejemplo, que al intentar definir la exploración verbal del poema francés, califique la sintaxis que sostiene su lírica como un «divino e iluminado balbuceo», empleando así el «balbuceo en la propia lengua» para explicar la poética mallarmeña, de la misma manera que setenta y cuatro años después Gilles Deleuze, en un texto de *Critique et clinique* (1993) titulado precisamente –en la traducción española– «Balbució» recurrirá a ese «balbuceo en su propia lengua» para diferenciar la lógica de ciertos discursos literarios de la lógica de los discursos del habla cotidiana:

¿Es posible hacer balbucir la lengua sin confundirla con el habla? Todo depende más bien de la manera de considerar la lengua: si se la toma como un sistema homogéneo en equilibrio, o próxima al equilibrio, definida por unos términos y sus relaciones constantes, resulta evidente que los desequilibrios o las variaciones solo afectarán a las palabras (variaciones no pertinentes del tipo entonación...). Pero si el sistema se presenta en desequilibrio perpetuo, en bifurcación, en unos términos en los que cada uno recorre a su vez una zona de variación continua, entonces la propia lengua se pone a vibrar, a balbucir, sin confundirse no obstante con el habla, que tan solo asume una posición variable entre otras y toma una única dirección. Si la lengua se confunde con el habla es tan solo en un habla muy especial, un habla poética que efectúa toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua¹³.

Deleuze está pensando en un escritor que (como Kafka, como Beckett) se exprese en una lengua que:

llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que solo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla en su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacer gritar, hacer balbucear, farfullar, susurrar la lengua en sí misma¹⁴.

Esta extranjería en la propia lengua será lo que Deleuze considere como el rasgo más definitorio de toda gran literatura, no solo de las experiencias vanguardistas del siglo XX, y en cierto momento recuerda, como apoyo a su tesis, las reflexiones de Ósip Mandelstam en torno a la influencia del estudio del habla de los tartamudos que llevó a cabo Dante y de su posible valor como inspirador de recursos fonéticos poéticos en *La*

¹⁰ Rafael Cansinos Assens, «Un interesante poema de Mallarmé...», p. 65.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Gilles Deleuze, «Balbució», en *Critica y clinica* [1993], Barcelona, Anagrama, 1996, p. 151-152.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

Divina Comedia; pero el ensayo de Mandelstam está fechado en 1933 y aunque Cansinos Assens fue un excelente traductor y estudioso de la literatura rusa, escribe sus «Palabras liminares» en 1919, no pudo conocer las teorías de Mandelstam. Quizá le hubiera llegado alguna noticia de la honda impresión que a Paul Valéry le causó la lectura de *Un coup de dés* que el propio Mallarmé le regaló tras una invitación a su casa de la *rue de Rome* poco antes de su edición en *Cosmopolis*, aunque la carta que envía Valéry al director de la revista *Marges* donde comenta la lectura de Mallarmé sea un año posterior a la traducción de Cansinos¹⁵. Lo cierto es que la coincidencia se produce porque Cansinos sigue muy de cerca la lectura creacionista y puede comprobarse cómo en sus «Palabras liminares» centra sus valoraciones fundamentalmente en la capacidad creadora de la imagen poética de Mallarmé, en su hermetismo autorreferencial, poniendo especialmente en relevancia esa capacidad de crear mundos de belleza lírica provocados por modos discursivos precursores de la abstracción:

De aquí lo acabado y lo inconcluido de esta poesía mallarmeana, que aborrece perdurar en un amor. Pero esta contención de lo mórbido ilumina maravillosamente esta poesía hermética, prestándole un sentido de enlace en la imagen, aunque no en el concepto, que no deja retornar enteramente pobre a la mirada frívola. Estas estrofas herméticas dan al lector distraído la sensación que experimentaría un ciego acariciando rosas y gemas y frutos. Aunque su simbolismo se esquite, su morbidez es un contento. Las palabras halagan desde luego el oído, con sus evocaciones sensibles son percibidos al punto como música, mientras lentamente se ordenan como letra¹⁶.

Aquí está: Cansinos ha entendido la doble dimensión de la poética de *Un coup de dés*, la visual y la musical, sin embargo y a pesar de reproducirse seguidamente a su comentario crítico el «Préface» del propio Mallarmé, se le escapa el alcance de la idea del poema como una «partitura». Cierto que, como hemos dicho antes, su traducción incluye la alteración de la disposición espacial de los versos en manera que lejanamente recuerda al original, pero Cansinos no tuvo en cuenta la importancia de respetar los ritmos gráficos que marca el poema original bajo la idea de la necesaria precisión que una partitura debe expresar para poder ser interpretada por la voz. No aprendió a leer la partitura mallarmeana, no logró dominar su lenguaje, pero está claro que supo ver con claridad la ambición estética que anima *Un coup de dés*; no en vano resalta la idea de «obra total» que encarna *Un coup de dés* cuando compara la intención del poeta francés con la concepción operística de Wagner, basada en la armonización en la escritura, poética para nuestro caso, de todas las posibilidades materiales que permiten su expresión. El visualismo, que para Mallarmé es secundario, en tanto que lo concibe como un instrumento para guiar la lectura del poema, será, como hemos dicho, el campo de actuación sobre los lenguajes líricos que preferirán vanguardistas y neovanguardistas, sin embargo el mantenimiento de una poesía de la imagen creadora y de la emoción estética sensible continúa presente en los versos de *Un coup de dés*.

Mallarmé ya afirma en su «Préface» que su poema es «un “état” qui ne rompt pas de tout point avec la tradition»; quizá por eso las vanguardias que le seguirían, tan antitradicionales, prefirieron continuar el visualismo lírico de la disposición de la letra sobre la página y no quisieron aprender el lenguaje musical que se cifraba en la partitura espacial de *Un coup de dés*. En los trabajos que seguirán a éste, plantaremos un análisis de las «disonancias» textuales entre el poema de Mallarmé y la traducción española de Cansinos Assens y rastreamos las referencias al poema en las vanguardias

¹⁵ « Il me semble de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... », Paul Valéry, « Le Coup de Dés. Lettre au directeur des Marges » [1920], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, vol. 1, Paris, NRF-Gallimard, 1957, p. 624.

¹⁶ Rafael Cansinos Assens, «Un interesante poema de Mallarmé...», p. 67-68.

hispánicas como parte de un estudio más amplio sobre la recepción de la obra mallarmeana en la lírica en lengua española.

Bibliografía

- CANSINOS ASSENS Rafael, «Un interesante poema de Mallarmé. Palabras liminares», *Cervantes. Revista Hispano-Americana*, Madrid, noviembre 1919. p. 64-70.
- , «Una jugada de dados», trad. de « Préface » a « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Cervantes. Revista Hispano-Americana*, Madrid, noviembre 1919, p. 70-81.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- , «Balbució» [1993], *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 150-159.
- DERRIDA Jacques, « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française*, vol. 3. Paris, Gallimard, 1974, p. 368-379.
- GARCÍA MORALES Alfonso, «Un artículo desconocido de Rubén Darío: “Mallarmé, notas para un ensayo futuro”», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2006, p. 31-54.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vols., 1998.
- MARCHAL Bertrand, « Mallarmé, poète éditeur : le cas du *Coup de dés* », dans *Travaux de littérature*, XV, 2002.
- MARTÍNEZ SARRIÓN Antonio, «Prólogo», en Stéphane Mallarmé, *Poesías: antología bilingüe*. Madrid, Alianza, 2013, p. 9-14.
- MIRHAM Danielle, “The Abortive Didot / Vollard Edition of *Un coup de dés*”, *French Studies*, 33, 1979, p. 39-56.
- ROGER Thierry, *L'Archive du « Coup de dés ». Étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Garnier, 2010.
- TORRE Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- , *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- VALÉRY Paul, « Le *Coup de Dés*. Lettre au directeur des *Marges* » [1920], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 622-630.
- , « Dernière visite à Mallarmé » [1923], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 630-633.
- , « Stéphane Mallarmé » [1923], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 619-622.
- , « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé » [1931], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 644-660.
- , « Stéphane Mallarmé » [1933], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 660-680.
- , « Sorte de Préface » [1936], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 680-686.
- , « Existence du symbolisme » [1938], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 686-706.
- , « Mallarmé » [1944], *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 706-710.