

Traducciones de *Hérodiade*: la versión de Rosa Chacel en *Ciclón* (1957)

Miguel A. OLMOS
Normandie univ., France
UR / ERIAC

Primer proyecto poético de envergadura de Stéphane Mallarmé y origen de una decisiva crisis creadora durante su juventud, *Hérodiade* es también la obra a la que el escritor vuelve en sus últimos años, aunque sin conseguir darle término, y de la que nos han llegado fragmentos en diferentes estadios de conclusión, que plantean problemas similares a los de otros trabajos importantes, como el *Coup de dés*.

Las secciones del poema fueron conociéndose poco a poco. La más antigua, titulada *Scène*, fue pensada en un primer momento para el teatro. Según el editor Bertrand Marchal, la composición de este fragmento se extiende a lo largo de la década de los 60, complementándose, desde 1864, con una *Ouverture*, llamada luego *Ouverture ancienne*, que desempeñó la función de catalizador de las especulaciones creativas del poeta. En carta de 1866 a su amigo Henri Cazalis, dice haber descubierto « *en creusant le vers* » la noción de *Néant* y los poderes de la mentira y de la ficción (« *Le Glorieux mensonge* »), a los que piensa dedicarse despacio. Pero solo el *Fragment d'une étude scénique ancienne d'un poème de Hérodiade*, que Mallarmé consideraba superado por la *Ouverture*, llegó a ser publicado en vida del poeta, primero en *Le Parnasse contemporain* (1871) y después, corregido, en la póstuma edición Deman de las *Poésies* (1899). De 1890 data el proyecto de terminar la obra, ahora con el título de *Las nupcias de Herodías (Les Noces d'Hérodiade. Mystère)*, sustituyendo la antigua *Ouverture* por un «Preludio» en tres fragmentos, al que se añadirían otras piezas. *Hérodiade* acompaña pues la trayectoria íntegra de Mallarmé. La estructura de la obra queda muy transformada por sus últimas correcciones y ha podido ser reconstruida según perspectivas diferentes. La primera publicación completa es la de Gardner Davies en 1959, que será seguida de otras. De todo este maremágnum de textos, versiones y fragmentos, se destaca el *Cantique de saint Jean*, una pieza de 28 versos, de la que se conservan dos manuscritos y una copia en limpio. La primera publicación del *Cantique* es de 1913; la de la *Ouverture ancienne*, de 1926¹.

2. Listado

Las traducciones de *Hérodiade* se acompañan a la difusión de la obra de Mallarmé por el ámbito hispánico y cubren el arco geográfico y cronológico de la poesía contemporánea, del modernismo a la poesía actual. Muchas de ellas son debidas a escritores de renombre. No aspiro a dar a continuación una lista completa, ni he llegado a ver todas las que cito; incluyo el conjunto de noticias que he podido reunir, con la

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998, p. 1165, 1218-1219; 1222, 1226). Véase Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005, p. 58 *sqq.*

ayuda, entre otras, de los útiles repertorios de Alfonso Reyes en su *Culto a Mallarmé*². Son las nueve siguientes:

1. Eduardo Marquina, *Diálogo de Herodiade y la nodriza*, publicado en *España nueva*, 1908 (entre interrogantes en Reyes, *Culto...*, p. 217). Esta versión se reproduce en la antología *La poesía francesa moderna*, de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, Madrid, 1913.
2. Abel Farina, *Fragmento* (de la *Herodiade*), en *El Correo liberal*, IV, 685, Medellín (Colombia), 10 de marzo de 1917. Según Reyes, la traducción «inédita» está fechada en 1912 (*Culto...*, p. 217).
3. Rafael Cansinos Assens, *Herodiada*, por «Estéfano Mallarmé». Es una traducción —«en prosa», según Reyes; volveremos a ello más tarde— de la *Escena* y del *Cántico de san Juan*, que se incluye en un amplio y curioso estudio crítico: *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, América, 1919, p. 217-225.
4. Mariano Brull, *Herodías, fragmento*; incluido en la antología de Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa del Romanticismo al Surrealismo*, Buenos Aires, 1945, p. 241-242 (Reyes, *Culto...*, p. 219-220).
5. Rosa Chacel, *Herodías*, en *Ciclón. Revista literaria*, La Habana, III, 2, 1957, p. 18-25. Incluye la *Escena*, la *Obertura antigua* y un *Canto del Bautista*, en este orden.
6. Pablo Mané Garzón, *Obra completa en poesía*, 2 vols., Barcelona, Edic. 29, 1979.
7. Ricardo Silva-Santisteban, *Dos poemas dramáticos [Faune y Hérodíade]*, Barcelona, Tusquets, 1972. Es posiblemente versión retomada en la *Herodías* de su *Obra poética* en 2 vols., Madrid, Hiperión, 1980-1981, I, p. 70-93 (*Obertura, Escena y Cántico*).
8. Pilar Gómez Bedate, *Herodías*, en su estudio y antología *Mallarmé*, Madrid, Júcar, 1985, p. 178-199. Comprende la *Obertura*, la *Escena* y el *Cántico*.
9. Amelia y Antonio Gamoneda, *Mallarmé. Herodías* (1996; cito por la edición publicada en Madrid, Abada, 2006). Además de la *Obertura antigua*, esta versión recoge los diferentes bocetos y estudios que Mallarmé tituló *Las bodas de Herodías. Misterio*; estadio último pero inacabado de la obra dado a conocer por Davies.

3. La traducción de 1957: problemas

Un pequeño misterio cronológico ha envuelto durante años la *Herodías* de Rosa Chacel (1898-1994). Supone Pilar Gómez Bedate, en un artículo monográfico, que el comienzo de esta versión puede situarse en la década de los 40, durante su exilio en Hispanoamérica, un período en el que, por apuros económicos y en detrimento del resto de sus proyectos, la novelista concentra casi todo su esfuerzo en una larga serie de traducciones, con frecuencia del francés³. El texto de *Herodías* era conocido por la célebre *Antología*, con prólogo de José Lezama Lima, publicada por Visor en 1971 sin mención alguna de fecha o procedencias de los textos que en ella se incluyen. Tampoco está datada la traducción de Chacel en la antología *Cien años de Mallarmé*, preparada por Ricardo Cano Gaviria en 1998, ni he encontrado referencia a ella en las muy curiosas *Autobiografías* de la autora. Solo unas rápidas líneas la mencionan de paso en una entrada de su diario íntimo, fechada a 28 de febrero de 1972, durante una corta estancia en España:

Siguen saliendo cosas en los periódicos. Me encontré a Juan Pedro Quiñonero y me llevó por las librerías, me regaló libros; hablamos durante dos horas. Uno de los libros es un compendio de

² Alfonso Reyes, *Culto a Mallarmé, Obras completas*, XXV, México, F.C.E., 1991, p. 17-239. Véase también Claudine Lécrivain, « La réception de Mallarmé en Espagne », en Marta Giné (ed.), *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat, 1999, p. 133-164. Agradezco mucho a Christilla Vasserot la comunicación de los textos de Chacel de que me ocuparé luego, y a Paola Masseur y a Fernando Navarro sus útiles aportaciones bibliográficas.

³ Pilar Gómez Bedate, «A propósito de la traducción de *Herodías* por Rosa Chacel», *La traducción poética en España, Ínsula*, 717, 2006, p. 18-20.

traducciones de Mallarmé, entre ellas la mía, publicada hace cien años en *Ciclón*. ¡Prólogo de Lezama Lima!⁴

La traducción fue publicada en el número 2 del volumen III de *Ciclón. Revista literaria* (abril-junio de 1957), dirigida por José Rodríguez Feo con la colaboración de Virgilio Piñera, después de su alejamiento de Lezama, muy pocos años antes. En un corto artículo de 1997, Ramón Rubinat ha descrito la colaboración de varios exilados españoles con los cubanos Rodríguez Feo y Piñera en esta publicación escindida de *Orígenes* y publicada en La Habana entre 1955 y 1957, con un aislado número último de 1959, indicando su utilidad para aclarar los problemas críticos de algunos textos⁵.

Tal es también el caso de la *Herodías* que nos ocupa, y en especial la aparecida en la *Antología* de 1971, una de las más difundidas y reeditadas hasta nuestros días. Cierto que en ella se corrigen varias erratas evidentes del texto de *Ciclón* –un «desplagasen» para traducir *s'éployer*, en el v. 6 del *Cántico*, así como otras frecuentes faltas de acentuación en formas verbales y relativos– correcciones transmitidas luego a la antología de Cano Gaviria y a la edición de la *Poesía* de Chacel preparada por Antoni Marí en 1991⁶. Pero la *Antología* de Lezama parece haber transmitido también varios errores: algunos provienen directamente de *Ciclón* –por ejemplo, un «sino» mal comprendido como conjunción adversativa en el verso 29 de la *Escena*⁷– mientras que otros se introducen en 1971 y no son corregidos en publicaciones posteriores: es el caso de la traducción del verso 9, «*Par quel attrait / Menée, et quel matin oublié des prophètes*», «¿Qué hechizo y qué mañana perdida a los profetas...», donde el *mañana* de *Ciclón* se ha quedado en simple *maña*. En cuanto a los signos diacríticos: debe ser revisada en algunos lugares la puntuación de las versiones provenientes de la *Antología*, pero también la de *Ciclón*⁸. Proponemos una edición corregida del texto de 1957 en anexo a este trabajo.

4. Cómo traducir: sintaxis, rima

En su nota sobre *Herodías*, Gómez Bedate sostiene la fidelidad de Chacel al tema mallarmeano de la búsqueda o la lucha por la posesión del misterio de la creación artística. Es una de las líneas de interpretación del poema más asentadas, pues parte de

⁴ Rosa Chacel, *Obra completa, XI. Diarios*, ed. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, pról. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, p. 603-604.

⁵ Ramón Rubinat Parellada, «Exiliados en *Ciclón* (presencia de una literatura española en Cuba)», *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, II, 5, 1997, p. 15-28. Véase también Ricardo Silva-Santisteban, *Stéphane Mallarmé en castellano*, Lima, PUCP, 1998, I, p. 230-232; Adriana Kanzepolsky, «Acerca de algunos extranjeros. De *Orígenes* a *Ciclón*», *Revista iberoamericana*, 208-209, 2004, p. 839-856, y la entrada «Stéphane Mallarmé», a cargo de Gómez Bedate, en el *Diccionario histórico de la traducción en España*, ed. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Madrid, Gredos, 2009, p. 739-741.

⁶ Rosa Chacel, *Poesía (1931-1991)*, ed. Antoni Marí, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 221-236; Stéphane Mallarmé, *Antología. Prólogo de J. Lezama Lima. Epílogo de Rubén Darío* [1971], Madrid, Visor, 2002, p. 43-55; *Cien años de Mallarmé (Igitur y otros poemas)*, ed. Ricardo Cano Gaviria, Montblanc, Igitur, 1998, p. 21-33.

⁷ Inversamente, la *Antología* corrige otro *sino*, en el verso 37 –esta vez aceptable, pues traduce *mais*– en un «si no» aunque legible, hipotético. El verso 70 de *Ciclón*: «¿Cómo sino en medio de sombríos / Espantos, todavía pensar...», traducción de «*Comment, sinon parmi d'obscures / Épouvantes, songer...*», que admite ambas construcciones y una doble acentuación, se mantiene inalterado en las versiones sucesivas. Lo corregimos en el texto que luego proponemos. En sus *Diarios*, Chacel protesta resignada por las erratas que la imprenta introduce en sus traducciones, volviéndolas incomprensibles (p. 133).

⁸ En la *Escena*, falta el primer signo de admiración en el v. 51; en el v. 73, los dos puntos corresponden posiblemente al final de una exclamación; en el v. 89, un punto corta una larga exclamación enumerativa en una sola frase, que se cierra en el 94 sin que quede marcado su inicio, posiblemente en el 87. En otros casos, la *Antología* de Lezama olvida ciertas pausas de *Ciclón*, o las añade: v. 50, 65, 66, 96 y 120 de la *Escena*; v. 17, 35, 42, 50-52, 58, 59, 61, 65, 75, 87, 88 y 96 de la *Obertura*.

la correspondencia misma de Mallarmé⁹. Según Bedate, la escritora traduce la arquitectura formal, siempre tan importante, para que de ella aflore luego el sentido, respetando ritmo, tono y registro. El elemento que mejor representa la forma en Mallarmé, según la estudiosa, no es otro que la sintaxis, y sería por respeto a la sintaxis por lo que Chacel no se habría servido de la rima en su versión. Esta idea puede plantearnos un problema, puesto que la rima constituye un elemento formal de primer orden en Mallarmé. Los fragmentos inacabados de *Les Nocces d'Hérodiade* muestran que el poeta escribía con frecuencia sus versos partiendo de su final, es decir en función de las palabras de la rima¹⁰.

La rima es también aspecto clave de otras traducciones de Rosa Chacel durante su exilio de los años cuarenta y cincuenta. Me refiero sobre todo a las seis tragedias de Racine estudiadas por Soledad González Ródenas, que culminan con la publicación de una *Fedra* en la revista *Sur* de Buenos Aires, en 1959. Desde 1940, Chacel traduce con esmero seis piezas –nótese que con predominio de protagonistas femeninos: *Atalía*, *Andrómaca*, *Berenice*... La introducción de la rima consonante en estas traducciones es paulatina: aparece en *Atalía*, aunque no en los diálogos, sino reducida a los coros; y se implanta por completo en *Andrómaca* y *Fedra*, la última y más cuidada de todas, aquella en que la consonancia, según la escritora, viene impuesta por el sustrato erótico de la pieza. Chacel también apunta que ha renunciado a rimar los alejandrinos de *Berenice* por incapacidad de encontrar nada que consueña bien con el nombre de la protagonista¹¹.

Según Soledad Ródenas, la idea que se hace la escritora de la traducción es formal y rítmica, y viene guiada por el tono. No le importa la literalidad o, mejor dicho, su entendimiento de la literalidad es de amplio espectro, pues radica en la combinatoria de elementos lingüísticos de *filiación* diferente. La mejor metáfora de este concepto de traducción, ha escrito Rosa Chacel, es de corte musical, el *oído absoluto*:

Mi francés, más vivido que estudiado, me permitía confiar en mi oído –tengo que hacer alusión a lo que en música representa el oído absoluto, quien lo posee capta la nota con todas sus vibraciones fisiológicas, con su exacta jerarquía en la escala, etc. En las lenguas, el oído absoluto es el que percibe primero el elemental sentido lógico y, además, la casta, jerarquía y potencia de cada oración, palabra y sílaba. Es decir que, conociendo una lengua lo bastante para poder relatar un hecho o situación en varias formas, discierne y determina una forma como única, percibe en ella toda su ascendencia y parentela, a qué género literario pertenece, a qué tipo humano, a qué situación o pasión alude o indica incontrovertiblemente, etc.¹²

Adviértase que, según esta declaración, no es la sintaxis la sola clave del sentido, o un factor que haya de tomarse en cuenta de manera predominante y más allá de su función primaria, sino «cada oración, palabra y sílaba»; por lo tanto, cuestiones de orden tanto léxico como métrico. Lo que resulta en principio interesante precisamente

⁹ Según Bertrand Marchal, Hérodiade « se détourne du rêve angélique ancien, pour chercher en elle-même, fut-ce au prix d'un vertige infini, une vérité neuve. L'instrument de ce rêve n'est plus la fenêtre ouverte sur l' "azur séraphique" [...] mais le miroir où la vierge s'abîme dans le vertige d'un rêve de beauté qui ressemble aussi à un désir de mort » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes...*, p. 1165).

¹⁰ Henri Meschonnic, « Mallarmé au-delà du silence », en Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, Paris, l'Éclat, 1985, p. 11-62 (p. 35).

¹¹ Soledad González Ródenas, «Rosa Chacel: creación, traducción y crítica. A propósito de seis tragedias de Racine», en Francisco Lafarga Maduell y Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX: estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 2001, p. 99-106.

¹² O también, sobre *Phèdre*: «Hay dentro de estos versos palabras llenas de años, como abuelos, otras llenas de savia como padres; otras llenas de gracia, como hijas. Es decir, que hay una grandeza antigua, encauzada en formas racionales, una cortesía caballerescas y una piedad cristiana, una crueldad medieval y un sentimentalismo prerromántico» (textos citados por Soledad González Ródenas, «Rosa Chacel: creación...», p. 101, con remisión a los artículos «*Fedra* en español» y «Nota de la traductora»).

por contraste con la habitual interpretación autorreflexiva o metapoética de *Hérodiade*, que acaso tropieza de tanto en tanto con los enigmáticos relieves de las palabras-tema en que el mito de Herodías, por otra parte muy cultivado y extraordinariamente versátil en sus configuraciones, se despliega en el poema de Mallarmé –las «alas del amanecer» y su «heráldico plumaje», la caída vespertina del sol y la decapitación de Juan, la Torre de Herodías con su ventana, los aromas, los metales, las flores, los hielos, la luna del espejo, etc.– y cuyo ordenamiento o articulación de conjunto –«casta, jerarquía y potencia»–, sin duda problemáticos, son, según Chacel, lo decisivo.

Paso a comentar algunos aspectos de su traducción de *Hérodiade*, comparándola a veces con las de Cansinos Assens (1919) y Gamoneda (1996), secundariamente con alguna otra. De la versión de Chacel, se destaca ante todo la belleza formal e intensa energía rítmica, así como un aire clásico y diríamos casi estatuario, que intentaré justificar más abajo. Como otros traductores –Silva Santisteban o Gómez Bedate– Rosa Chacel se sirve, para la *Obertura* y la *Escena*, de alejandrinos blancos; pero a diferencia de ellos, y tal vez de todos, emplea versos regulares en el *Canto del Bautista* (estrofas de tres octosílabos y un pentasílabo), introduciendo la rima consonante en los dos últimos versos de cada una de las estrofas.

La general virtud de esta versión no excluye vacilaciones, infidelidades, ni algún que otro error de lectura. Así, en los «*lointains mourants*» del verso 10 de la *Escena*, un detalle descriptivo abierto e impreciso típico de Mallarmé, se interpreta el adjetivo como sustantivo, lo que da «moribundos lejanos»¹³. Otras dos lecciones erróneas oscurecen la traducción del pasaje de los versos 17-23:

*Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
Comme près d'un bassin où le jet d'eau m'accueille,
Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris
De suivre du regard les languides débris
Descendre à travers ma rêverie en silence,
Les bêtes de ma robe écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.*

El pasaje pondera lo absoluto de la belleza de la protagonista: el mero reflejo de la desnudez de la princesa, sus «pálidos lirios», impone sumisión aun a las fieras encerradas en la Torre, tanto como todo aquello que en ella es intocable inspira horror a su nodriza y hasta a sí misma. Pero Chacel entiende el participio *épris* aplicado al sujeto de la frase, Herodías, en lugar de a los leones:

En los exilios pienso, detenida, y deshojo
Como junto a un estanque cuya fuente me arrulla,
Los lirios que hay en mí, mientras que arrebatada
Por seguir con mi vista los pálidos despojos
Descendiendo, a través de mi sueño, en silencio,
Los leones separan mi túnica indolente
Y contemplan mis pies que el mar aplacarían.

La traducción subraya de manera directa el rapto o ensimismamiento de la protagonista, «arrebatada», asociando luego, en construcción un tanto imprecisa, la caída de los lirios a sus meditaciones silenciosas. El gesto de las fieras pierde pues algo de su sentido. Sin embargo, y a pesar de alguna modificación inevitable, Chacel se

¹³ «Vierte sus tristes glorias sobre los moribundos / Lejanos». Compárese con Cansinos («Vierte sobre las lejanías moribundas sus tristes fiestas», p. 218), con Bedate («Vierte, en las agónicas lejanías, sus tristes / Fiestas», p. 187) y con Gamoneda («Vierte sobre los lejanos agonizantes su triste festividad», p. 41).

apropia, en bella cadencia de versos alejandrinos, de lo más vivo de un pasaje que parece haber arraigado en su memoria de escritora¹⁴.

Para observar otros rasgos de esta traducción he elegido el fragmento a veces denominado la « *Toilette d'Hérodíade* » por una copia manuscrita de abril de 1868 en el álbum personal de Ellen Linzee Prout¹⁵. Se trata de la confrontación de la protagonista con su espejo, tras haber rechazado las esencias con que su ama pretende ungirle:

HERODÍAS

¡Deja allá esos perfumes! ¿acaso ya no sabes
Que los odio, nodriza, cuando quieres que sienta
Su embriaguez anegar mi lánguida cabeza?
Quiero que mis cabellos que, cierto, no son flores, 35
que extiendan el olvido sobre el dolor humano,
Sino son oro, siempre virgen de los aromas,
En sus crueles centellas y palideces mate
Observen la frialdad estéril del metal,
Habiéndoos reflejado, tesoros de mis muros, 40
Armas, vasos, durante mi solitaria infancia.

NODRIZA

¡Perdón! La edad borró, oh reina, vuestro veto
De mi mente, y lo negro, como en un viejo libro...

HERODÍAS

¡Basta! Ten ante mí ese espejo.
¡Oh espejo!
Agua fría, de tedio congelada en tu marco, 45
Cuántas veces, y cuántas horas, desconsolada
Por los sueños, buscando mis recuerdos que son
Como hojas bajo el hielo de tu hueco profundo,
En ti me he aparecido como lejana sombra.
Pero ¡horror!, ciertas noches, en tu severa fuente, 50
¡Conocí de mi extenso sueño la desnudez!
Nodriza, ¿soy hermosa?

NODRIZA

Una estrella, en verdad¹⁶.

Los motivos del reino mineral –oro y otros metales, que apuntan ya al disco de plata que portará la cabeza del Bautista; pero también a lo celeste, al ámbito glacial de las estrellas, símbolo de la belleza absoluta de Herodías– se contraponen aquí a los florales: lirios, rosas y perfumes, de aliento natural, erótico y humano. El aya solícita no

¹⁴ Un personaje de la novelista lo recuerda en el curso de una visita a la Casa de Fieras de Madrid, a principios de siglo: «con ese aliento de las fieras también se ha deleitado otro decadente. [...] Pero su heroína –la de las fieras– es más del tipo de Isabel. [...] Herodiade. Gélida, intocable: los leones miraban sus pies que podrían calmar el mar» (Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas* [1976], Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 251-252).

¹⁵ Ed. de Bernard Marchal, p. 18-19, v. 32-52. Véase también p. 140-141 y 1221.

¹⁶ « Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu / Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente / Leur ivresse noyer ma tête languissante ? / Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs / À répandre l'oubli des humaines douleurs, / Mais de l'or, à jamais vierge des aromates, / Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates, / Observent la froideur stérile du métal, / Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal, / Armes, vases, depuis ma solitaire enfance. N. Pardon ! l'âge effaçait, reine, votre défense / De mon esprit pâli comme un vieux livre ou noir... H. Assez ! Tiens devant moi ce miroir. / Ô miroir ! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée / Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine. / Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! / Nourrice, suis-je belle ? N. Un astre, en vérité »

consigue templar a la protagonista ni con palabras ni con ofrecimientos; aun así, es claro que se convierte en la depositaria de sus confidencias, o de sus confesiones.

Lo que queremos destacar, de la traducción de este pasaje, es la intensidad con que se manifiesta, en siempre medidos alejandrinos, el juego dramático de la interlocución entre ambos caracteres. La *actualidad* del diálogo se pone de relieve desde las palabras iniciales, en los versos 32-34. En el texto original, Hérodiade reprocha las pretensiones benévolas de la nodriza por contrariar lo que bien sabe ella que molesta, oponiendo sin más dos verbos en presente: « *ne sais-tu... et tu veux...?* » Rosa Chacel, por su parte, traduce: «¿acaso *ya* no sabes... *cuando* quieres...?», introduciendo un adverbio de tiempo rítmicamente marcado, y sustituyendo la coordinación por una subordinación temporal, lo que subraya, en ese presente desplegado, su cualidad de repetición de un conflicto que viene de antiguo; y acaso también la intemperancia o la intransigencia de Herodías¹⁷.

A una conclusión semejante lleva la larga frase de los v. 35-41. En el original, Hérodiade afirma sin ambages que su cabellera es metálica: « *mes cheveux ... ne sont pas des fleurs ... mais de l'or...* ». La frase es categórica y formula un deseo absoluto, acaso poco creíble en su rotundidad misma, pero obediente en todo caso a las ecuaciones metafóricas que rigen en profundidad el desarrollo del poema. En boca de Herodías, hay algo más de vacilación: «Quiero que mis cabellos que, *cierto*, no son flores... sino son oro...». La introducción del adverbio *cierto* agrega al voto de la protagonista ya una concesión parcial, ya una confirmación o autoafirmación hiperbólicas: 'por supuesto que mis cabellos no son flores, porque son oro' –o bien 'aunque tampoco lleguen a ser oro', si aceptásemos la lectura corregida (« si no son oro ») de la *Antología* de Lezama. En cualquier caso, el adverbio acentúa lo que sin él no sería sino presencia implícita del interlocutor. Refuerza pues la dimensión teatral del discurso al atender a la tensión inherente a todo diálogo¹⁸.

Un último ejemplo, basado en la traducción del verso 44:

Assez ! Tiens devant moi ce miroir. Ô miroir !,

que Chacel vierte: «¡Basta! Ten ante mí *ese* espejo! ¡Oh espejo!» Como en el verso inicial –«¡Deja *allá* esos perfumes!»–, la traductora elige, entre los deícticos posibles, aquellos que mejor indican el contexto espacial del diálogo –matizando de paso las emociones de enfado y hastío de la protagonista¹⁹.

Sería difícil precisar ahora la función desempeñada por las estructuras métricas – acaso menos irregulares las de Chacel que las del original francés; véase v. 46– en esta actualización dramática del hablar de los personajes. Una cala rápida en el *Canto del Bautista* permitirá al menos observar algún aspecto relativo al uso de la rima:

¹⁷ Compárese con otras versiones: Cansinos reproduce literalmente la sintaxis francesa sin esfuerzo rítmico – «en prosa», decía el catálogo de Alfonso Reyes: «¿No sabes / Que los odio, nodriza, y quieres que yo sienta / Su embriaguez abismar mi cabeza desfalleciente?» (p. 218). En la versión de Gamoneda, la oposición sintáctica se desdibuja en beneficio del énfasis en la afectividad de la locutora y del relieve semántico de las palabras: «¿No sabes / que los odio, nodriza?, / ¿quieres que su ebriedad inunde mi fatigada cabeza?» (p. 43).

¹⁸ Compárese con las versiones de Cansinos y Gamoneda: «Quiero que mis cabellos que no son flores [...] sino oro [...], observen la frialdad estéril del metal» (p. 218-219); «Yo quiero que mis cabellos [...] que no son flores sino oro [...] guarden» (p. 43-45). Sobre la teatralidad del poema, la estructura profunda de sus redes metafóricas y los antecedentes dramáticos de la Nodriza, véase Peter Szondi, «Sept leçons sur *Hérodiade* », *Poésies et poétiques de la modernité*, éd. Mayotte Bollack, Lille, PUL, 1981, p. 72-141, en especial p. 85-86.

¹⁹ Compárese con Cansinos («¡Basta! Ten ante mí este espejo!», p. 218-219) o con Gamoneda («¡Basta! Sostén ante mí este espejo!», p. 45).

Cantique de saint Jean

*Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent*

*Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
À l'unisson*

*Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux*

*Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps*

*Qu'elle de jeûnes ivres
S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard*

*Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous la surpassiez
Tous ô glaciers*

*Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.*

Canto del Bautista

El sol que su detención
Sobrenatural exalta
Vuelve a caer prontamente
Incandescente

Siento como si en las vértebras
Tinieblas se desplegasen
Todas estremecimiento
En un momento

Y mi cabeza surgida
Solitaria vigilante
Al triunfal vuelo veloz
De esta hoz

Como ruptura sincera
Bien pronto rechaza o zanja
Con el cuerpo inarmonías
De otros días

Pues embriagada de ayunos
Ella se obstina en seguir
En brusco salto lanzada
Su pura mirada

Allá arriba donde eterna
La frialdad no soporta
Que la aventajéis ligeros
Oh ventisqueros

Pero según un bautismo
Alumbrado por el mismo
Principio que me comprende
Una salvación pende.

La figura del Bautista es el obligado complemento ígneo de la nocturna y glacial Herodías, y Sylviane Huot ha localizado hacia finales de la década de 1860 el momento en que se consolida en Mallarmé la asociación de la cabeza del santo a la caída del disco solar en que se sustenta esta sección del poema. El sujeto de la frase –una sola en las últimas seis estrofas– es la cabeza de Juan. El *Cántico* plantea un descubrimiento o una revelación últimos en las oscuras nupcias del asceta y de la virgen. Le conviene pues una textura musical, más propia al rol de la voz del profeta, o a la simbología del orfismo²⁰.

Tal vez por ello, a diferencia de otros traductores, Rosa Chacel lo traslada mediante un verso regular y eficaces consonancias en los dos últimos de cada estrofa. No escapa sin embargo a una cierta inexactitud en la formulación del distingo de los versos 13 a 20, «*plutôt... que*», traducidos, diríase que de oídas, como «bien pronto... pues», en lugar de «más bien... que» (Cansinos, p. 224; Bedate, p. 199) o «mi cabeza prefiere... y no...» (Gamonedá, p. 33-35). Si la cabeza cae, lo hace más para distanciarse de sus antiguos anhelos que para intentar prolongarlos en un salto último y definitivo; pero Chacel parece querer reforzar el sentido espiritual. Se percibe aquí bien la profundidad de un mito del que *Hérodiade* no nos da sino una entre muchas versiones posibles²¹.

²⁰ Sylviane Huot, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé. Genèse et évolution*, Paris, Nizet, 1977, en particular p. 142-149.

²¹ Es también equívoca la traducción del verso final («Una salvación pende»). Pero todos los traductores divergen: «Se inclina un saludo» (Cansinos, p. 225); «inclina / breve saludo» (Silva Santisteban, p. 93); «ved: / mi cabeza descende» (Gamonedá, p. 35) y Gómez Bedate: «Me inclino» (p. 199). En 1941, Charles Mauron apuntó que el sentido del poema, constituido por «*arabesques*», nada indicaba que no

5. Sentido

¿Qué interesa a Chacel en el mito de Salomé? Es cierto que esta figura recibe extraordinaria atención a fines del XIX y principios del XX, tanto en las artes plásticas como en las musicales y literarias –de Gustave Flaubert a Oscar Wilde o a Gabriel Miró. El personaje atrae también la atención de intelectuales y críticos: José Ortega y Gasset, uno de los mentores de la escritora, le dedicó un ensayo en 1925²².

Importa más ahora la extensa monografía que Cansinos Assens ya había publicado en 1919, ocupándose, entre otros textos, del poema de Mallarmé. Según Cansinos, la clave del mito es la idea de virginidad como «androginia temporal». En Salomé se encierran los tres nombres de la Luna: Diana, Artemis y Hécate, inclinadas a expresarse mediante una cercenadura que es el equivalente masculino de la desfloración. En el caso particular de Mallarmé, «hermético cantor de los arcángeles insexuados, de los ángeles y de las vírgenes, del andrógino bello y triste» resalta el «encanto fatídico de la virginal princesa», situada entre dos sexos, y la «pura angustia cohibida del andrógino»²³.

Es obvio que el trasfondo del tema es de naturaleza erótica –y acaso también homo-erótica– y que, desde luego, viene irrigado en Chacel por una demorada meditación en torno al eros, la *orgē* y la pareja que desembocará, poco después, en el admirable *Saturnal*, ensayo terminado en Nueva York en 1960 y publicado en Barcelona doce años más tarde. Me he limitado aquí a intentar documentar las circunstancias precisas de su traducción de Mallarmé, para comprenderla en su contexto biográfico y como una proyección personal en esta figura mítica; pero sin apenas resultado. Una entrada de los *Diarios*, fechada el 1 de mayo de 1957, alude sin dar más detalle al término de una «traducción», acaso la que nos ocupa. Chacel es asistemática y olvidadiza en sus cuadernos íntimos. Sí puede citarse, para concluir, otro pasaje, fechado el 1 de enero de 1959, en el que la novelista evoca su versión de Mallarmé a propósito de los trabajos de Héctor A. Murena, un intelectual argentino que había provocado cierto revuelo en Buenos Aires por la publicación, algunos años antes, de un ensayo sobre la homosexualidad, comparándola a la autocontemplación en un espejo. Escribe Chacel:

Temo haberme portado mal con Murena, hace tiempo. Cuando publiqué la nota sobre su libro, me escribió una carta *verdaderamente* bien. Quiero decir cordial, profunda y sencilla. Me decía que teníamos que hablar mucho. Le invité una noche, pero le invité con Pepe [posiblemente José Bianco]. Acababa yo de hacer la traducción de Mallarmé y, como con Pepe no soy capaz de hablar más que de cosas *exquisitas* y *divertidas*, hablamos de eso durante toda la noche y nada de lo que a Murena pudiera interesarle. Luego, ocurrió el desencuentro la noche que invitele con

fuera esterilidad o impotencia: «“Hérodíade” ne représente pas ceci ou cela ; mais différentes impressions se sont groupées en échos et composent la pièce : divers froids, physiques ou intellectuels, diverses chastetés, diverses blancheurs, diverses nudités et divers désirs refoulés se répercutent et se renforcent les uns les autres. De là vient la résonance de la pièce », Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur* (1941), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 50. Véase Bertrand Marchal, ed. cit., p. 1226.

²² «Mallarmé vio certeramente suponiendo a Salomé frígida. Su carne, prieta y elástica, de finos músculos acrobáticos –Salomé danza–, cubierta con los resplandores que emanan de las gemas y los metales preciosos, deja en nosotros la impresión de un “reptil inviolado”» («Esquema de Salomé», *Obras completas. Tomo II. El espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 362). Francisco Ayala describe las tertulias de la *Revista de Occidente* donde trabó amistad con Chacel, «autora de páginas exquisitas», en *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 1988, p. 108-111.

²³ Rafael Cansinos Assens, *Salomé en la literatura*, p. 9-97 (citas de las p. 78, 80 y 83). Para la Salomé *fin-de-siècle*, véase el documentado trabajo de Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 133-157. Según la estudiosa, el uso del nombre de «Herodías», la idea de su pasión por el Bautista, así como la del castigo por su crimen, no mencionado por las fuentes clásicas, provienen de la Edad Media (p. 135). Una popular tradición hace decapitar a la bailarina, como a Medusa, pero por los hielos de un río (p. 153-154).

Girri –casi no puedo recordar cómo fue–; luego ha sido de tal modo entronizado en casa de la Nena [posiblemente Victoria Ocampo], que su sencillez ha padecido mucho, y como luego su intervención en la Sudamericana respecto a la publicación de mi libro no ha estado muy clara, y como luego el suyo –segundo– no me ha gustado nada, supongo que puedo considerarle un enemigo –seguramente discreto–, pero no es esto lo que me preocupa: no me asusto de un enemigo más. Lo que lamento es que acaso pudo haber sido una relación *decente* y que acaso esa breve cooperación que representa un par de horas de charla, pudo haber dado un cauce más positivo a la producción de un intelectual joven –hartado inmaduro– que la gloriosa elevación ha alcanzado, sin censura eficaz. / Esto, me preocupa a veces, pero ¡hay tantas cosas que me preocupan mucho más!²⁴

Este fragmento sugiere nuevas dimensiones de sentido en el texto que nos ha ocupado y, en especial, un enlace con la enrevesada sentimentalidad de *La sinrazón* (1960), novela cumbre de Rosa Chacel, compuesta durante los mismos años en que traduce *Hérodiade* y las citadas tragedias de Racine. Podría además recordarnos la utilidad del personaje, y de los valores semánticos y simbólicos que particularmente se le asocian, como vector potencial de interpretación²⁵.

Bibliografía

- AYALA Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 1988.
- CANSINOS ASSENS Rafael, *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, América, 1919.
- CHACEL Rosa, *Herodías*, en *Ciclón. Revista literaria*, La Habana, III, 2, 1957, p. 18-25.
- , *Barrio de Maravillas* [1976], Barcelona, Seix Barral, 1991.
- , *Poesía (1931-1991)*, ed. Antoni Marí, Barcelona, Tusquets, 1991.
- , *Obra completa. Volumen II. Ensayo y poesía*, ed. Félix Pardo, Valladolid, Diputación provincial, 1989.
- , *Obra completa. XI. Diarios*, ed. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, pról. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004.
- Diccionario histórico de la traducción en España*, ed. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Madrid, Gredos, 2009.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- GAMONEDA Amelia y Antonio, *Mallarmé. Herodías* [1996], Madrid, Abada, 2006.
- GÓMEZ BEDATE Pilar, *Mallarmé*, Madrid, Júcar, 1985
- , «A propósito de la traducción de *Herodías* por Rosa Chacel», *La traducción poética en España, Ínsula*, 717, 2006, p. 18-20.
- GONZÁLEZ RÓDENAS Soledad, «Rosa Chacel: creación, traducción y crítica. A propósito de seis tragedias de Racine», en Francisco Lafarga Maduell y Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX: estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 2001, p. 99-106.
- HUOT Sylviane, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé. Genèse et évolution*, Paris, Nizet, 1977.
- KANZEPOLSKY Adriana, «Acerca de algunos extranjeros. De *Orígenes* a *Ciclón*», *Revista iberoamericana*, 208-209, 2004, p. 839-856.
- LÉCRIVAIN Claudine, «La réception de Mallarmé en Espagne», dans Marta Giné (ed.), *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat, 1999, p. 133-164.
- MALLARMÉ Stéphane, *Obra poética*, trad. Ricardo Silva Santiesteban, 2 vols., Madrid, Hiperión, 1980-1981.
- , *Cien años de Mallarmé (Igitur y otros poemas)*, ed. Ricardo Cano Gaviria, Montblanc, Igitur, 1998.
- , *Antología. Prólogo de J. Lezama Lima. Epílogo de Rubén Darío* [1971], Madrid, Visor, 2002.

²⁴ *Diarios*, p. 129. Véase también p. 130-131 y 134-135.

²⁵ Véase ahora Thierry Roger, *L'Archive du « Coup de dés »*, Paris, Garnier, 2010, p. 966-969.

- , *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998.
- MARCHAL Bertrand, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005.
- MAURON Charles, *Mallarmé l'obscur* [1941], Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- MESCHONNIC Henri, « Mallarmé au-delà du silence », en Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, Paris, l'Éclat, 1985, p. 11-62.
- ORTEGA Y GASSET José, «Esquema de Salomé», *Obras completas. Tomo II. El espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 362.
- REYES Alfonso, *Culto a Mallarmé, Obras completas*, XXV, México, F.C.E., 1991
- 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.
- RUBINAT PARELLADA Ramón, «Exiliados en Ciclón (presencia de una literatura española en Cuba)», *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, II, 5, 1997, p. 15-28.
- SILVA-SANTISTEBAN Ricardo, *Stéphane Mallarmé en castellano*, 3 vols., Lima, PUCP, 1998.
- SZONDI Peter, « Sept leçons sur Hérodiade », *Poésies et poétiques de la modernité*, éd. Mayotte Bollack, Lille, PUL, 1981, p. 72-141.

* * *

HERODÍAS*ESCENA*

(LA NODRIZA, HERODÍAS)

NODRIZA

¡Vives! ¿O es lo que veo sombra de una Princesa?
A mis labios tus dedos y sus anillos, basta
De andar por una edad ignota...

HERODÍAS

Retrocede.

La rubia catarata de mis immaculados
Cabellos, cuando baña mi solitario cuerpo 5
De horror le hiela, presos por la luz mis cabellos
Son inmortales. Oh mujer, me mataría
Un beso si no fuese la belleza la muerte...
Qué hechizo y qué mañana perdida a los profetas
Vierte sus tristes glorias sobre los moribundos 10
Lejanos, ¿lo sé yo? Tú me has visto, oh nodriza,
Al invierno, en la dura prisión de hierro y piedra
Donde de mis leones los fieros siglos pasan,
Entrar, fatal, y entre ellos ir con las manos libres,
En el vaho desierto de esos antiguos reyes: 15
Y ¿viste cuáles fueron entonces mis terrores?
En los exilios pienso, detenida, y deshojo
Como junto a un estanque cuya fuente me arrulla,
Los lirios que hay en mí, mientras que arrebatada
Por seguir con mi vista los pálidos despojos 20
Descendiendo, a través de mi sueño, en silencio,
Los leones separan mi túnica indolente
Y contemplan mis pies que el mar aplacarían.
Calma en tu senil carne los estremecimientos,
Ven y mi cabellera imitando los modos 25
Demasiado feroces de melenas terríficas,
Puesto que no te atreves a mirarme así, ayúdame
A peinarme despreocupadamente al espejo.

NODRIZA

Si no la mirra alegre en sus frascos cerrados,
De la esencia robada a vejece de rosas, 30
¿Querriáis, niña mía, probar la virtud fúnebre?

HERODÍAS

¡Deja allá esos perfumes! ¿acaso ya no sabes
Que los odio, nodriza, cuando quieres que sienta
Su embriaguez anegar mi lánguida cabeza?

Quiero que mis cabellos que, cierto, no son flores 35
 Que extiendan el olvido sobre el dolor humano,
 Sino son oro, siempre virgen de los aromas,
 En sus crueles centellas y palideces mate
 Observen la frialdad estéril del metal,
 Habiéndoos reflejado, tesoros de mis muros, 40
 Armas, vasos, durante mi solitaria infancia.

NODRIZA

¡Perdón! La edad borró, oh reina, vuestro veto
 De mi mente, y lo negro, como en un viejo libro...

HERODÍAS

¡Basta! Ten ante mí ese espejo.
 ¡Oh espejo!
 Agua fría, de tedio congelada en tu marco, 45
 Cuántas veces, y cuántas horas, desconsolada
 Por los sueños, buscando mis recuerdos que son
 Como hojas bajo el hielo de tu hueco profundo,
 En ti me he aparecido como lejana sombra.
 Pero ¡horror! ciertas noches, en tu severa fuente, 50
 ¡Conocí de mi extenso sueño la desnudez!
 Nodriza, ¿soy hermosa?

NODRIZA

Una estrella, en verdad.
 Pero esta trenza pende...

HERODÍAS

Detente, de tu crimen
 Que mi sangre a su fuente vuelve fría, contén
 El ademán, impío supremamente: ¡ah! dime 55
 Qué demonio te arroja a la emoción siniestra,
 Ese beso, esa oferta de perfumes, ¿qué digo?
 Oh corazón, tu mano sacrílega además,
 Pues querías, yo creo, tocarme, son un día
 Que no terminará sin desgracia en la torre... 60
 ¡Oh día que Herodías con espanto contempla!

NODRIZA

¡Tiempo extraño, en efecto, del cual el cielo os guarde!
 Vos erráis, solitario fantasma, nueva furia,
 En vos misma, precoz, mirando con espanto,
 Pero adorable, como inmortal, ciertamente, 65
 Oh niña mía, y bella terriblemente, y tal
 Como...

HERODÍAS

¿Pero no ibas a tocarme?

NODRIZA

... Querría

Ser a quien el destino diese vuestros secretos.

HERODÍAS

¡Oh! ¡Calla!

NODRIZA

¿Llegará tal vez?

HERODÍAS

¡Estrellas puras

No escuchéis!

NODRIZA

¿Cómo si no en medio de sombríos 70

Espantos, todavía pensar más implacable

Y como suplicando al dios que ese tesoro

De vuestra gracia espera! Y ¿para quién guardáis

Devorada de angustias ese esplendor oculto

Vano misterio de vuestro ser?

HERODÍAS

Para mí. 75

NODRIZA

Triste flor solitaria, sin otras emociones

Que contemplar su sombra en el agua, con pasmo.

HERODÍAS

Guárdate tu piedad junto con tu ironía.

NODRIZA

Y en fin explicad: ¡Oh! ingenua criatura,

Decrecerá algún día ese desdén triunfante... 80

HERODÍAS

¿Quién osará tocarme, sagrada a los leones?

Por lo demás, no quiero nada humano y si estatua

Me vieses, con los ojos vagando en paraísos,

Es que recuerdo el tiempo en que bebí tu leche.

NODRIZA

¡Víctima lamentable, librada a su destino! 85

HERODÍAS

¡Sí, solo para mí florezco yo, desierta!
 ¡Vosotros lo sabéis, jardines de amatista
 Hundidos en abismos sabios, sin fin, absortos,
 Oros desconocidos, en vuestra luz antigua
 Bajo el sueño sombrío de primigenia tierra, 90
 Vosotras, piedras donde mis ojos, puras joyas,
 Toman su claridad melodiosa, y vosotros,
 Metales que a mi joven cabellera otorgáis
 Su fatal esplendor y su macizo peso!

En cuanto a ti, mujer, concebida en malignos 95
 Siglos, por el poder de sibilinos antros,
 ¡Qué me hablas de un mortal! para quien de los cálices
 De mis vestes, aromas de feroces delicias,
 Surgiría en temblor blanco mi desnudez,
 Profetiza que si ese tibio azul del estío, 100
 Hacia él la mujer, natural, se descubre,
 me viese, en mi pudor tembloroso de estrellas,
 ¡Moriría!

Yo amo el horror de ser virgen
 Y quiero entre el espanto vivir de mis cabellos
 De noche, retirada en mi alcoba, reptil 105
 Inviolado, sentir en la carne infructuosa
 El frío titilar de tu claridad pálida,
 Tú que te mueres, tú que ardes de castidad,
 ¡Noche blanca de témpanos y de nieve cruel!

Y hermana tuya a solas, oh hermana mía eterna, 110
 Hacia ti subirá mi ensueño: de tal modo,
 Corazón que le sueña extrañamente límpido,
 Me creo habitar sola mi monótona patria,
 Y en torno mío todo vive en la idolatría
 De un espejo que copia en su dormida calma 115
 A Herodías, de clara mirada de diamante...
 Oh encanto final, ¡sí! yo lo siento, estoy sola.

NODRIZA

¿Vais a morir, entonces, Señora?

HERODÍAS

Pobre abuela,
 No, cálmate y aléjate, perdonando a este duro
 Corazón. Pero antes, ciérrame las persianas: 120
 Seráfico sonrío en los vidrios profundos
 El azul, ¡y yo odio el bello azul!

Las ondas

Se mecen y, allá lejos, sabes de algún país
 Donde el siniestro cielo tenga el mirar odiado
 De Venus que, en la noche, se quema entre el bosque; 125
 Yo iría allí.

Dirás que es niñería, enciende
 Nuevamente esos cirios en que la cera llora
 Leve llama entre el oro vano, algún llanto ajeno
 Y...

NODRIZA

¿Y qué más?

HERODÍAS

Adiós.

Mientes, ¡oh flor desnuda

De mis labios!

Espero algo desconocido 130
 O tal vez, ignorando tus gritos y el misterio,
 Los supremos sollozos, doloridos, exhalas
 Sintiendo de una infancia por entre los ensueños
 Separarse por fin las yertas pedrerías.

Stéphane Mallarmé, *Herodías*, trad. de Rosa Chacel,
Ciclón. Revista literaria, vol. 3, n. 2, 1957, p. 18-24.