

Jacques Rancière

Mallarmé
La política de la sirena

Traducción de
Cristóbal Durán, Verónica González y
Carolina Matamala



Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Rancière, Jacques

Mallarmé : la política de la sirena / Jacques Rancière. - 1a ed. - Adrogué : Lom, 2015. (Colección Texto sobre texto). 104 p. ; 21 x 16 cm.

Traducción de: Cristóbal Durán ; Verónica González ; Carolina Matamala.
ISBN 978-987-45989-1-2

1. Filosofía Contemporánea. I. Durán, Cristóbal, trad. II. González, Verónica, trad. III. Matamala, Carolina, trad. IV. Título.
CDD 190

© LOM EDICIONES

Primera edición, Argentina, 2015

Impreso en 1000 ejemplares

ISBN: 978-987-45989-1-2

Motivo de portada: *Stéphane Mallarmé*, óleo de Édouard Manet (1876).

«MALLARMÉ» de Jacques Rancière

Cet ouvrage a été publié en 1996 chez Hachette Littérature

© Librairie Arthème Fayard 2010

LOM ediciones. Illia 1775, Adrogué

TELÉFONO: (54-11) 3968-9909

lom@lom.cl | www.lom.cl

Tipografía: Karmina

Registro: 205.015

IMPRESO EN MUNDO GRÁFICO SRL

Zeballos 885, Avellaneda

Impreso en Buenos Aires

Nota de los traductores

Las versiones escogidas de los textos de Mallarmé, que acompañan tanto el cuerpo de nuestra traducción del ensayo de Jacques Rancière como el apartado «Selección de textos», incluido a continuación, fueron seleccionadas, en la mayoría de los casos, en virtud de sus proximidades y correspondencias con las originales, pero también atendiendo al diálogo entre Rancière y Mallarmé que este ensayo pone en obra. Sugerimos que el lector interesado se dirija a las restantes traducciones disponibles de los escritos de Mallarmé aquí presentados, con el objeto de sacar sus propias conclusiones.

Agradecemos a Juan Riveros y María Torres por su apoyo en la traducción de numerosos pasajes y por sus comentarios. Agradecemos igualmente a Andrés Claro, quien nos facilitó una parte importante de las versiones de Mallarmé disponibles en lengua castellana.

CRISTÓBAL DURÁN – VERÓNICA GONZÁLEZ – CAROLINA MATAMALA

El deber del libro

La dificultad de Mallarmé que es preciso acotar comienza aquí. Lo difícil no es comprender lo que Mallarmé dice en sus poemas, sino la tarea que se propone como poeta. A su vez, esta dificultad debe estar separada de consideraciones psicológicas generales relativas a la angustia ante la página en blanco. El problema propio de Mallarmé no es el de un principiante o el del obsesivo que se pregunta cómo va a ennegrecer su página. Su problema está más bien ligado al hecho de que el blanco de la página no es sólo el soporte material del poema o la alegoría de su obligación. Corresponde al movimiento y a la textura misma del poema. La superficie de escritura es el lugar de un tener-lugar. El blanco que completa el poema es el retorno al silencio de donde ha salido, pero ya no es el mismo blanco ni el mismo silencio. Es un silencio determinado donde el azar de la hoja cualquiera ha sido vencido. Y esta victoria no es el simple ejercicio de un virtuosismo. Corresponde al movimiento por el cual el hombre se apropia de una humanidad hecha a la medida del juego del mundo. Al resplandor luminoso sobre fondo oscuro del «alfabeto de los astros» responde el movimiento de la escritura: «el hombre persigue negro sobre blanco».

Dicho de otro modo, el problema no depende del hecho de escribir, sino de la misión que se le atribuye al poema y a las obligaciones que esta impone a su escritura. Recapitulemos las cosas: el poema no es sólo una «obra de arte». La ficción no es simplemente el trabajo de la imaginación. Es propiamente lo que debe asumir la sucesión de la religión como elevación de lo humano a su grandeza y como principio de una comunidad acorde a dicha grandeza. Lo que debe suceder a la religión no es ni la desmitificación prosaica de su contenido celestial, ni la reapropiación en beneficio de lo sagrado de la humanidad. En resumen, la ficción no debe constituir una nueva religión, ni siquiera la del hombre. Yendo más allá que la religión musical, nos debe reconducir hacia el origen de toda religión, a «los poemas inmanentes a la humanidad o su estado original»⁸². Pero estos poemas originales de la humanidad no son los mitos

⁸² «Crise de vers», O.C., p. 367. («Crisis de verso», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 222.)

sepultados en el inconsciente colectivo, son formas-de-mundo que hay que resucitar en la disposición de las palabras. El poema apropiado para servir a esta función está sometido a un conjunto estricto de condiciones. Ya no puede contar historias a la antigua ni describir lo que a la naturaleza le basta producir; tampoco reemplazar la descripción de personajes, sentimientos y objetos por la enunciación de mensajes filosóficos. Como lo resume el joven Valéry, la «elevada sinfonía» del poema libera al poeta «del banal socorro de las banales filosofías, de falsas ternuras y de descripciones inanimadas». Pero, desviándose tanto de la representación como de la disertación, el poema no sabría renunciar al privilegio de la palabra y del pensamiento por lo inefable del canto. Y si posee la instantaneidad de un acto que se desvanece, no se identifica, por tanto, con el puro *happening* de la obra de arte viviente, con la efusión de la comunidad que se presenta para sí misma. Mallarmé «reverencia la opinión de Poe»: en la obra no debe transparentarse ningún vestigio de una filosofía. Pero en seguida añade que la requiere «incluida y latente». ¿Qué es, pues, una «filosofía latente»? Ciertamente, no puede ser, sin arruinar los supuestos establecidos, un «sentido filosófico» por descubrir en la fábula del poema. Si la filosofía está presente, debe ser en la manera específica en la que el pensamiento «tiene lugar», en que la Idea se inscribe en forma de poema, en las formas ordinarias del pensamiento discursivo. El texto de Mallarmé da una doble figura a esta primera inscripción: surgimiento del canto en el concepto, inscripción de su poder de pensamiento en las palabras, en el blanco que separa y enmarca las líneas del canto:

El canto surge de fuente innata: anterior a un concepto, tan puramente como reflejar hacia fuera mil ritmos de imágenes. [...] El almacén intelectual del poema se disimula y sostiene —tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas, entre el blanco del papel⁸³.

El poema como pensamiento: una historia secular

¿Cómo entender la relación entre este surgimiento innato y esta arquitectura invisible, como una «filosofía» latente y efectiva del poema? Para esto es necesario reinscribir el proyecto mallarmeano en una discusión sobre

los poderes de pensamiento del poema que tiene también la edad del siglo. En la época en la que Hegel, Schelling y Hölderlin anotaban sobre una hoja el proyecto de una poesía-religión del pueblo, los hermanos Schlegel habían elaborado la idea de una poesía-pensamiento, de una poesía que se hacía obra de pensamiento y que era capaz de una reflexión sobre sí misma al infinito. Era la época en la cual los jóvenes pensadores de Alemania se proponían prolongar la revolución «congelada» de Francia elaborando lo que le había faltado: una revolución espiritual. Y, en la idea de esta revolución espiritual se arremolinan a la vez toda clase de descubrimientos o redescubrimientos de la época: la descomposición química de los cuerpos, la química kantiana de las facultades del espíritu, los poderes disolventes de la ironía y la disolución revolucionaria de antiguos órdenes; la energía eléctrica, el dinamismo leibniziano y la fantasía trascendente de *Don Quijote* retraducido; la *natura naturans* spinozista, la potencia redescubierta del mito y del *epos* antiguo y el magnetismo animal; la ciencia que descifra los jeroglíficos, que penetra el sentido vivo de los símbolos, y que lee la edad y la ley de la constitución de los minerales; la potencia de la naturaleza manifestada en sus formaciones, el poder de las imágenes y la novela de formación del alma artista, que encontró su biblia en el *Wilhelm Meister*. La «poesía universal progresiva», así denominada por Friedrich Schlegel, combinaba, en el seno de este torbellino, dos imágenes dominantes. Por un lado, la teoría del chiste [*mot d'esprit*] definía una poesía eléctrica, instaurando, entre las palabras y los significados usados, las diferencias de potencial generadoras de la chispa que les daría vida y que instauraría las potencialidades de sentidos nuevos e indefinidamente renovables. Por el otro lado, la teoría del símbolo inscribía esta potencia de electrización en una historia natural de la poeticidad: historia de una potencia poética de la naturaleza y la vida que crea sin cesar nuevas formas y que se escribe a sí misma, en figuras cada vez más elaboradas y significantes, sobre estas formas. Los juegos del Witz poético podrían entonces coronar este movimiento de una poeticidad inscrita ya en las formas inferiores de la naturaleza, ya presente en la estructura de este poema colectivo que es el lenguaje y que solicita siempre las formas más elevadas de simbolización de sí. La potencia de pensamiento del poema era al mismo tiempo la potencia del espíritu que niega toda determinación finita y todo sentido petrificado, y la potencia de la vida que no cesa de elevarse, por su propia reflexión, a formas nuevas.

⁸³ «Sur Poe», O.C., p. 872.

En sus *Lecciones sobre la Estética*, el viejo Hegel había puesto orden a ese desenfreno del pensamiento. Había hecho pedazos la idea del poema del poema, del poema como «reflexión de sí», en la cual los dos hermanos habían identificado generosamente la potencia activa del pensamiento que se conoce a sí mismo en la virtud inerte del espejo que devuelve las imágenes. A todo poder de «conocimiento de sí» del poema, Hegel opuso el reparto claro de dos modos de existencia del pensamiento. Por un lado, estaba el pensamiento fuera de sí, el pensamiento convertido en alma del cuadro, sonrisa del dios de piedra, imagen y ritmo del poema; todo el pensamiento preso en el material que anima y eleva a la idealidad: piedra, bosque, color, sonido o lengua. Por el otro lado, había un pensamiento en su elemento propio que no tenía relación con otra materia más que con un lenguaje de signos indiferentes a lo que significan. Este reparto fijaba los poderes de la poesía y sus límites. En ésta, como en todo arte, el espíritu no se manifestaba más que como la potencia de organización y de interioridad de un sensible. Y sin duda la poesía era el arte donde la materia era la más tenue. Tenía el más ideal de los contenidos: las representaciones mismas del espíritu, y el más ideal de los materiales: la lengua. A través de su poder de acuñar las palabras en imágenes, más que cualquier otro arte, la conciencia prosaica se encontraba aclarada, el espíritu caminaba hacia su propia elucidación. Era pues «el arte general». Pero esta potencia tenía su estricto complemento. Las otras artes experimentaban la resistencia de la piedra, del bosque o del color expuesto sobre una superficie para manifestar el pensamiento. La poesía solamente tenía relación con la más pura de las formas, la forma suprema de la opacidad que resiste al espíritu: la opacidad del espíritu en sí mismo y la resistencia de la lengua a convertirse en el simple instrumento del pensamiento. La potencia de pensamiento de la poesía es la de un espíritu que todavía sólo se conoce en la figura y el ritmo de un lenguaje aún preso de sí mismo en la figura de la imagen y el espesor temporal de su materialidad. Más que en cualquier otro arte aparece en ella esta ley general: sólo hay arte cuando el pensamiento no se piensa a sí mismo, ahí donde el pensamiento se separa de él mismo.

Se puede decir de otro modo: el espíritu puede expresarse bajo tres aspectos materiales: en la forma plástica, donde expresa adecuadamente en un material resistente lo que sabe—y, al mismo tiempo, lo que ignora—de sí mismo; en el lenguaje de los signos, el lenguaje que funciona como simple médium de comunicación, común a la prosa moderna del mundo de los intereses y las leyes, y a la expresión del pensamiento en sí mismo. Por último, hay un

tercer modo: el del símbolo. Era el modo privilegiado de la teoría romántica del poema: el sentido ya no está encerrado en la soledad de las palabras, sino que está inscrito en la textura misma de lo sensible, testigo de la potencia de un espíritu que crea las formas vivientes, ya portadoras, incluso oscuramente, de una significación a ser descifrada por una forma superior de poema. Hacia ello apunta la operación quirúrgica de Hegel. Esta doble naturaleza del símbolo no es un signo de fuerza sino de debilidad. El símbolo es este ser murciélago que a la vez parece signo y forma. Él es la forma que nos dice: no se engañe, soy más que la forma, soy la escritura de un pensamiento. Es el que dibuja y hace reconocer un león, pero quiere al mismo tiempo que reconozcamos ahí la fuerza, la majestad o un rey. Construye una pirámide de piedra y quiere que leamos en ella el misterio de la muerte y del más allá. Pero, al contrario, es escritura que pretende ser más que la escritura, que ya pretende presentar la forma sensible de lo que nombra. Queriendo acumular los poderes de la forma y el pensamiento, les falla a los dos. Porque la forma sólo habla donde está limitada a su propio poder. Así la estatua griega expresa en su perfección plástica la idea, todavía totalmente material pero bien determinada, que el pueblo griego se hace de la divinidad. Entrega todo un pensamiento a la piedra, que a un discurso ulterior le tocará traducir en el lenguaje de las palabras y en la historia del espíritu. El símbolo quiere tomar ventaja, inscribir el sentido que no domina en la materia, que no llega a poner en forma. Deja ver el trabajo de una intención que se esfuerza, sin conseguirlo, en poner una idea en una materia, que busca definir la idea de valor y que no encuentra más que un león, dibujo carente de la potencia del espíritu de la forma, reducida al rol de sustituto de un pensamiento. El simbolismo, entonces, no es sólo la primera edad del arte; es, en general, el defecto del pensamiento para darse cuerpo, la nube que flota en la frontera de dos modos del pensamiento y que amenaza al pensamiento que pretende reunir a ambos modos.

Esa es precisamente la amenaza que pesa sobre la pretensión de la poesía a ser pensamiento por sí misma, pensamiento de sí misma. Forma suprema del arte, la poesía depuró al mismo tiempo las representaciones del espíritu y la materia del lenguaje. Las condujo al punto donde un espíritu claro para sí mismo se pudo decir en un lenguaje exacto y pudo reconocerse en las formas en que se había exteriorizado. Es tanto como decir que el espíritu, por conocerse a sí mismo, ya no tiene más necesidad de la poesía sino que también la materia misma de la poesía se sustrae a ella. Porque la poesía vivía de una doble opacidad: la opacidad de la lengua, su resistencia a la travesía del

sentido, pero también la opacidad del espíritu hacia sí mismo, esa distancia consigo que lo obligaba a buscarse en la materialidad de la figura. Ahí donde esta doble opacidad no está más, la poesía pierde su finalidad inconsciente de forma. Busca entonces compensar lo que pierde en potencia de forma saltando al otro lado de la barrera, atribuyéndose la potencia del pensamiento que se conoce a sí mismo. Pero ella deja así de ser poesía, sin convertirse por ello en filosofía. Se pierde en las brumas del humor y del sentimiento, en la nube fronteriza del símbolo que encierra a quienes quieren ocupar los dos lados a la vez. Es necesario que el pensamiento esté de un lado o del otro, en la interioridad del pensamiento o en la exterioridad de lo sensible. La obra que pretende unir esos dos modos del pensamiento les falla a ambos. El «poema del poema» es simplemente el poema que quiere hacer de la deserción de su forma la prueba de su carácter de pensamiento.

Música, danza, poema: el círculo de la «mímesis»

Pareciera que Mallarmé no conoció el pensamiento hegeliano más que por intermediarios. Su pensamiento del símbolo poético ya no se define en el marco del reparto trazado por este. A su manera, releva el desafío o la prohibición hegeliana. Sin duda está lejos de la teoría romántica del simbolismo generalizado. La teoría «francesa» de la ficción rechaza esta presencia del sentido como potencia de formación de las cosas. Mantiene estrictamente el reparto entre la naturaleza, que simplemente es, y su más allá. En cambio, reivindica para el poema el poder que Hegel le negó: el de un pensamiento que es identidad inmediata del pensamiento y de la forma, en el elemento mismo del pensamiento; ese de un lenguaje abstracto que al mismo tiempo escribe, en el trazado de los signos, la potencia del pensamiento a que él da lugar. La poesía «cercana a la Idea», dice Mallarmé. ¿Pero cómo pensar esta proximidad? En su contexto inmediato, opone la articulación significativa del verbo poético a las pretensiones de la música instrumental y su lenguaje, convenientemente eximido de explicarse. Pero si la poesía es cercana a la idea, es porque es «música por excelencia», la verdadera música de la que la otra sólo es imitación; en resumen, el modo de manifestación supremo de la Idea es una música pura, que las cuerdas y las maderas no hacen más que imitar. Pero aquí lo que se teje es una relación singularmente compleja entre el modelo y la copia. La poesía es más musical que la música por dos razones que

se proponen como equivalentes: porque es el arte del verbo, del pensamiento expresado, que se opone al «mutismo» de la orquesta, y porque es el arte del silencio, del «concierto tácito» o del «tácito desarrollo de abstracción» que se opone a su estrépito: «la misma cosa como una orquesta, salvo que literaria o silenciosamente»⁸⁴.

¿Cómo comprender la relación entre este mutismo y este silencio? La música presentaba el paradigma de un lenguaje que, más radical que la abstracción conceptual, separa la «brutalidad» de la designación; de un lenguaje sensible del número, apropiado para reemplazar las cosas por las relaciones que las unen y para comunicar directamente, en un lugar y un tiempo determinados, la armonía de esas relaciones tanto con los «tipos» y los «acordes» de nuestro teatro interior como con la grandeza inconsciente de la masa reunida. En la presentación musical, ya no son las cosas las que son imitadas, sino la idea misma. La ficción musical dibuja la idea bajo forma de ritmo. La dibuja en su nuevo estatus: unidad en acto de fragmentos dispersos de belleza, que despierta, por la distribución de voces, motivos y diferencias de intensidad, la poeticidad adormecida en el corazón de una multiplicidad cualquiera. La música purifica la ficción, la separa de la figura para confiar en la potencia intelectual del ritmo. En suma, encuentra su sentido griego y su función platónica: la transcripción de la armonía matemática que constituye un *kosmos*, la potencia para suscitar en el alma del individuo y de la ciudad la virtualidad de una armonía que imita la armonía de seres divinos o, en términos mallarmeanos, la pieza escrita en el pliego del cielo. «Utilizad Música en el sentido griego, que en el fondo significa Idea o ritmo entre relaciones»⁸⁵. La orquesta imita esta idea de la música y a la vez la traiciona por el mutismo ruidoso e «industrial» de cuerdas de tripas y pistones.

Así la orquesta es como la letra muda y charlatana que no sabe lo que dice. Pero el viejo tema platónico toma aquí una figura paradójica, porque en Mallarmé, a la inversa de Platón, el discurso vivo se llama escritura. Es la escritura como palabra del espíritu contra el mutismo charlatán de las voces: estrépito de la orquesta, pero también discurso del concepto que no supera la potencia de los «más hermosos discursos emanados de alguna boca». El modo de expresión del pensamiento como ritmo es anterior y superior a su modo

⁸⁴ Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893. («Carta a Edmund Gosse». *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 575, modificada.)

⁸⁵ *Ibid.*

discursivo. No dibuja el resultado de un pensamiento, sino el movimiento mismo de su desarrollo. La dialéctica del verso

resucita en un grado glorioso lo que por muy seguro, filosófico, imaginativo y deslumbrante que sea, como en el caso presente, ¡una visión celeste de la humanidad!, sólo han de permanecer, al faltar el Verso, los más hermosos discursos emanados de alguna boca. A través de un nuevo estado, sublime, existe un nuevo comienzo de las condiciones así como de los materiales del pensamiento situado naturalmente por un trabajo de prosa: como vocablos, ellos mismos, luego de esta diferencia y el vuelo más allá, que alcanza su virtud⁸⁶.

La «dialéctica del verso» se introduce a costa de un viraje notable. La música de la orquesta expulsaba la grosería de la figura imitativa y del teatro de la representación. La música primera del poema depura la grosería del tumulto orquestal. Pero es sobre un teatro nuevo que el pensamiento muestra al descubierto su «bandazo», la figura de su movimiento, que el espíritu se deja ver como teatro. Sólo esta teatralización devuelve a las palabras su «virtud» primera delante de los discursos. ¿Qué es en efecto esta virtud original de las palabras? Hay sólo dos maneras de entenderlo. La primera es la vieja e inextirpable idea burlada por Platón en el *Crátilo*: los sonidos de las palabras son semejantes a lo que dicen. Sin duda, Mallarmé, en *Les Mots anglais*, da más de una prueba al neocratilismo, embriagándose, al ritmo de las sibilantes, de la rapidez y del inflado *sw*, de la estabilidad y la franqueza de *st*, de los buenos sentimientos de *sm* o de la perversidad servil de un *sn*. Pero esta ciencia de los sonidos enseguida anuncia el color de la quimera, y «Crisis de verso» fija de una vez por todas su principio: porque las palabras no se asemejan a las cosas que el verso reconoce en su función de moneda superior y de palabra nueva, más cercano al pensamiento. Si el desarrollo del verso da a las palabras su virtud, no lo hace acercándolas a su origen, sino, por el contrario, lo hace mediante el movimiento oblicuo que las saca fuera de sí mismas y que les permite iluminarse de «reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre las pedrerías»⁸⁷.

⁸⁶ «Solemnité», O.C., p. 332. («Solemnidad», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 205.)

⁸⁷ «Crise de vers», O.C., p. 366. («Crisis de verso», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 221.)

Nos encontramos ahora ante el corazón hegeliano del problema: ¿cómo hacer para que esta pirotecnia «silenciosa» de palabras sea más que la bella metáfora que ilustra una pura intención vacía? ¿Dónde encontrar el paradigma que permite pensar el poema del espíritu puro, entendiéndolo no como lo hace Vigny, quien celebra la pureza del espíritu, sino como lo que presenta el teatro efectivo? A esta pregunta, podemos dar una respuesta, a primera vista sorprendente. El teatro del espíritu puro que la página de escritura debe instituir tiene un modelo privilegiado: el ballet, el arte menor olvidado por Hegel. La música silenciosa del espíritu, su escritura al desnudo, no se ilustra en ninguna parte mejor que en las figuras que traza con sus pasos, o incluso, como Loïe Fuller, con los movimientos de su falda, la bailarina iletrada. Mejor que la música, precisamente más que ella, la danza instituye el lugar puro de una idealidad. Jamás, por su solo acto, los pasos serán capaces de representar o sugerir algún objeto, historia o sentimiento. Pero precisamente, la capacidad ficcional pura de un arte está en razón inversa de aquello que se ofrece al juego ordinario del reconocimiento. De la «dispersa belleza general, flor, onda, nube y joya», la «forma evanescente» de la bailarina no nos dará jamás la representación ni tampoco la impresión. Ella es la que dibuja, es el trayecto puro entre un aspecto virtual y un espíritu que puede «imaginar», el reconocimiento análogo a los tipos y acordes de su teatro interior. Ella efectúa así el programa propuesto al poema nuevo: «Instituir una relación entre las imágenes exacta, y que se desprenda de ella un tercer aspecto fusible y diáfano presentado a la adivinación»⁸⁸. Y ella da su modelo exacto a la «desaparición elocutiva» del poeta, desvaneciéndose como individualidad con la pura escritura de pasos que hacen desaparecer toda anécdota:

¡El juicio, o el axioma, que debe afirmarse respecto al ballet!

Es decir, que la bailarina no es una mujer que danza, por esos motivos yuxtapuestos que ella no es una mujer, sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma: espada, copa, flor, etc., y porque no baila, sugiere, con el prodigio de sus síntesis o impulsos, con una escritura corporal que requeriría párrafos en prosa dialogada al igual que descriptiva, para expresar, en la redacción: poema liberado de todo el aparato del escriba⁸⁹.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 365. (*Ibid.*, p. 220.)

⁸⁹ «Ballets», O.C., p. 304. («Ballets», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 162.)

De la misma manera, el llamado al «fraccionamiento» de motivos iguales y a la «reciprocidad de los fuegos» entre las palabras del poema encuentra su estricto modelo en el lugar coreográfico: «sobre el primer tema, fuera del marco, que la danza sea una síntesis móvil, en su incesante ubicuidad, de las actitudes de cada grupo: ya que ellas no hacen sino desmenuzarla, en tantas fracciones, hasta lo infinito»⁹⁰. Es relación pura de reciprocidad de tipos y de síntesis de sus actitudes que pierde la «locuaz vacuidad» del teatro, tal como se ilustra en la escena del Teatro francés, donde los socios que actúan Laerte o Polonius quieren imponer su «personaje» en lugar de no ser más que figurantes o motivos de tapicería que resumen su sombra juvenil, el «señor latente que no acaba de ser», Hamlet. La verdadera escritura del espíritu se muestra en la pura figura plástica, tal como la ilustra el discurso mudo de la bailarina, donde se resumen «ciertas ecuaciones sumarias de toda fantasía»⁹¹.

El poema del espíritu puro es ahora arrastrado en una singular espiral. La lengua muda de la música lo había liberado de la grosería figurativa y representativa. Pero había debido confesar el vacío de este lenguaje sin palabras, escondido por el estrépito de sus desnudos. Se habría confesado como copia o caricatura de la verdadera música, silenciosa, del poema. La bailarina dio entonces el modelo para esta música silenciosa de palabras de la idea: escritura de verdad, escritura sin palabras. La exterioridad de la figura retornaba así como modelo de la manifestación de la idea. Pero esta «inspiración muy poco consciente» ofrece la realización de la idea, todavía en el modo del simulacro, simulando con los movimientos de su vestido «una impaciencia de plumas hacia la idea». Sólo la mirada del poeta «habitado al sueño» está en condiciones de reconocer la coreografía del espíritu que los coreógrafos de la escena desconocen. El ballet parecía proporcionar su modelo al poema. Él no es más que su caricatura. La escritura muda de la bailarina copia vana e inconscientemente la verdadera coreografía de la idea que es la de las palabras del poema. Siempre el «libro de versos» aparece como el verdadero teatro del espíritu, el teatro que no imita más que la Idea y del que cualquier otro arte es la simple imitación. Pero Mallarmé nunca llegó a pensar este primer modelo sino como la imitación de sus imitaciones. En este recurso infinito, hace mucho que Jacques Derrida alaba la subversión del sistema

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., p. 306. (Ibid., p. 165.)

platónico de la idea-modelo y la copia llevada a cabo por Mallarmé⁹². Pero hay que distinguir dos cosas. Mallarmé rechaza el arte de la representación y la idea-modelo, pero mantiene para el poema un estatus mimético: el poema no imita ningún modelo, sino que traza sensiblemente el movimiento de la idea, la idea como el movimiento de su propio surgimiento. Que la idea misma no sea más que ficción, no impide que haya una copia primera de su movimiento, por encontrar, imitado en la escritura de los timbres o pasos, y a repatriar al libro en su anterioridad. El artificio supremo debe ser una copia verídica de la pieza escrita «en el pliego del cielo». La primera copia no puede mostrar su modelo. Esta no debe más que imperiosamente autenticarse, mostrar por el último punto que la consagra y el silencio que la cierra que ella es esta primera copia. Ella debe presentar las «pruebas nupciales» de la Idea, el ritual o el sacramento primero del que los otros repiten el símbolo.

El problema del blanco de la página, el sueño y el retroceso infinitos del libro tienen que ser pensados en esta lógica. Ellos no dependen de una angustia que el psicoanalista tendría que explicarnos o de la repetición de un sueño esotérico milenario del que sólo los especialistas en cábala tendrían la clave. La «explicación órfica de la tierra», cuyo propósito persigue Mallarmé, no es asunto de cabalistas y el retroceso del libro tampoco proviene de pesados secretos de una larga tradición que él tendría que transmitirnos. La tarea de Orfeo no supone largas noches en antiguos grimorios, sólo un corto ir y venir al país de los muertos, para devolver la difunta a la superficie sin volverse hacia ella, sin constituir la en objeto de mirada. Del mismo modo, al poeta «órfico» le basta, para toda cosmogonía, con inscribir el rito primero de la idea, proyectando sobre lo que sólo es la luz de lo que desapareció, con mostrar, en su autenticidad, una hoja del libro que autentifica nuestra estancia. Sólo es preciso mostrar que esta hoja es muy auténtica, que imita bien la idea, esta «música de las relaciones entre todos», cuya imitación auténtica sólo se deja percibir en las copias que la falsifican.

Círculo de la *mimesis*: el poeta que «de ningún fruto aquí se regala» y que se niega a imitar «las banales filosofías, las falsas ternuras y las descripciones inanimadas», sólo es quien del modo más estricto es requerido para dar testimonio de que lo que puso en su poema es precisamente el sabor de su

⁹² Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972. (*La diseminación*, trad. de J. Martín, Madrid, Fundamentos, 1975.)

«docta falta», el perfume de lo ausente de todos los ramos. Sólo las palabras pueden dar testimonio de ello, pero también son siempre insuficientes para hacerlo, a menos que el arabesco que las unía en frase no venga a igualarse a algún molde originario de la sintaxis, y a mostrar la adecuación de su estructura con las «primitivas centellas de la lógica»⁹³; a menos que su disposición sobre la página de escritura no ponga entre ellas una distancia igual a la que separa los resplandores del espíritu que la idea moviliza. Después de Platón, el defecto de la escritura siempre debe ser suplido por otra escritura: menos que escrita, semejante al soplo del espíritu; más que escrita, comprobada en el cuerpo de quien efectúa la palabra o grabada en la textura misma de las cosas. La teoría mallarmeana de la ficción recusa las figuras de la encarnación carnal y del soplo inmaterial. Es preciso ahora que las dos figuras de la otra escritura se reúnan en la pura materialidad del libro. Este es más que escrito: es el lanzamiento de la idea, el relámpago del espíritu materialmente reproducido en la declinación de las palabras sobre la página. Es menos que escrito: permite mantener la potencia de la idea en el único blanco que da al poema su arquitectura invisible. La verdadera coreografía de la idea es el papel que debe dar testimonio de ella en la disposición, sobre el blanco de la página abierta, de las líneas desiguales de caracteres tomados de las diversas fuentes susceptibles de reproducir la topografía del teatro del espíritu, en la autenticidad que la iguala al folio del cielo.

La hoja auténtica

Como se sabe, esa es la disposición del *Coup de dés*. Tampoco es demasiado difícil entender lo que este poema «quiere decir». No hay necesidad de encontrar, tal como lo hace un intérprete, los siete días de la creación del mundo. No es, de modo alguno, el Espíritu de Dios que sopla sobre sus aguas. El decorado que dispone es el que ya conocemos: el curso de la nave poética sobre el océano de la época. En los tiempos de Vigny, se arrojaba allí, en alejandrinos, la botella del mensaje poético destinado a una posteridad, encargada de la tarea idéntica de toda posteridad: recoger la herencia del ideal desconocido en su tiempo. En la época de Mallarmé, se «olvidó la maniobra», perdida con

⁹³ Cf. «Le Mystère dans les Lettres», O.C., p. 386. («El misterio de las letras», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 251, modificada.)

la barra antigua del alejandrino, sabotada por los adeptos del verso impar y del verso libre, llevada a su tumba por el ogro hugueano. Pero esta pérdida del saber tradicional se vincula con un saber más exacto sobre el océano del tiempo que debe transmitir al futuro el legado del presente. El Océano ya no metaforiza el paso de las tribulaciones del tiempo a los triunfos del futuro. Es el abismo de hambre vana, la apertura del hocico de la Quimera, listo para consumir por adelantado este futuro, a adaptar su profundidad abismante a todo casco de navío. La «crisis de verso» forma parte de la «crisis ideal», que complementa a la crisis social. La «crisis ideal», es la ausencia del oro ideal apropiado para fundar el culto popular, la «amplificación en un millar de regocijos del instinto del cielo en cada persona»⁹⁴. Correlativamente, es el hambre insaciable de quimera de la masa frustrada por el acuerdo social, el «empuje de la muchedumbre jubilosa aunque percibe poco la imagen en bruto de su divinidad»⁹⁵. Esta «conflagración del horizonte unánime» invita al gesto decisivo, iluminando de oro el navío que ensombrece las fiestas del porvenir. Pero este arrojar ya no puede ser el mensaje confiado al tiempo, encerrado en su botella. Lo que «el horizonte unánime» contiene de promesas y amenazas mezcladas impide el antiguo juego de la botella en el mar, la partida jugada «en nombre de las olas». El olvido de la antigua maniobra y el cambio de los accesorios significan también lo siguiente: el espíritu ya no es lo que se arroja al mar, un mensaje para encerrar en un recipiente hermético. Es la pura potencia de proyectarse, de trazar sobre un espacio propio un dibujo de sí mismo. Con sus dos dados, el espíritu debe, en el lugar que lo niega, instituir su lugar, crear su teatro: ¿gran naufragio u ondulación de sirena? ¿«Misterio precipitado aullado» o «insinuación simple al silencio enroscada con ironía»? La ocasión única es también el riesgo absoluto. Hay que transmitir y no solamente entregar el número. Hay que transmitir el azar perfecta y victoriosamente, palabra por palabra, en su triple figura: personalidad del autor, trivialidad del sujeto, irreductibilidad de la lengua. Pero este azar vencido, rito realizado de la Idea, no será nunca el mismo que el lanzamiento de los dados, afirmación hiperbólica de la pura contingencia. Y este juego del azar negado y reafirmado, debe entregarlo, sin perderlo, a otro azar, aquel

⁹⁴ *La Musique et les Lettres*, O. C., p. 654. («La música y las letras», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 396.)

⁹⁵ «Crayonné au théâtre», O.C., p. 298. («Apuntado en el teatro», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 153.)

del abismo abierto, listo para engullirlo. Por consiguiente, hay que incluir en el juego la vacilación al jugar, dibujar en el lanzamiento del poema, en su «victoria» sobre su propio azar, la partida azarosa que él juega con el abismo. Hay que desplegar, para las fiestas del futuro, y sustraer al precipicio presente de hambre vana, este «comienzo de las condiciones así como de los materiales del pensamiento». A este precio, el trazado evanescente de la idea no es una partida inútil, igualdad de hipótesis traídas y llevadas por la escritura de las líneas así como por aquella de los pasos, sino que en él opera este «trastorno triunfal» del cual habla *L'action restreinte*, proyección de la duda radical en hipérbole celeste, fijación de la ficción que se arremolina en un punto fijo donde la constelación inscrita sobre «alguna superficie vacante y superior» comprueba la cifra de sus estrellas como rito exacto de la Idea, fragmento auténtico del Libro: «choque sideralmente / sucesivo / de un cálculo total en formación / velando / dudando / girando / brillando y meditando / antes de detenerse / en algún punto último que la consagre»⁹⁶.

En cierto sentido, lo que «dice» el poema lo sabemos gracias a la sirena de «À la nue accablante» y al septeto del «Sonnet en -yx», gracias al dilema que mantienen en escena las prosas de «Quant au Livre» o las meditaciones que acompañan las crónicas de *Crayonné au théâtre*. Pero hay lo que el poema dice del poema y lo que el poema efectúa como poema. Hay lo que el poema efectúa en su particularidad, una elevación singular del cáliz, y hay el sacramento primero que esta elevación repite. El *Coup de dés* ha perdido su partida si sólo enuncia el ideal o la metáfora del trabajo poético. Pero todavía no la ha ganado si no es más que una efectuación singular de cierta idea del poema. Debe ser el sacramento inicial por el cual toda efectuación y en particular la suya son consagradas. Lo que el Libro debe hacer, lo que debe exponer sobre la hoja doble y esconder en el repliegue del volumen, es fijar y autenticar el rito primero. A falta de esta autenticación, el poema singular todavía procede como la bailarina, «punzando» un objeto y desplegando «nuestra convicción en el número de piruetas prolongado hacia otro motivo [...] sin que en ningún momento se conserve nada real y, a fin de cuentas, nada suceda»⁹⁷. Seguramente no hay nada peyorativo en este «nada», que opone gloriosamente

la pura ficción a las banalidades de la representación. Aún es preciso asegurar su anudamiento con el infinito «tan lejos que un lugar se fusione con el más allá»⁹⁸. El Libro, o su hoja, atestiguan y aseguran este anudamiento. Pero lo asegura a condición de presentar la figura materialmente semejante de lo que dice y de lo que el poema hace en general. El juego del navío y el Océano, de la mano que retiene y proyecta, del dado que rueda y del cómputo sideral que se detiene en el momento de la coronación, debe ser probado para todo poema por venir, para todo fuego del artífice que ilumina las fiestas del futuro. Es así que la mimética antimimética de la Idea alcanza su punto de paradoja. Sólo la *mimesis* tipográfica puede atestiguar que precisamente es el primer juego del espíritu que se inscribe aquí. Sin embargo, no puede testimoniar sino al precio de imitar simplemente sobre la doble página la inclinación del navío o el trazado de la constelación. Se conocen las páginas célebres donde Paul Valéry resume el efecto experimentado al ver la tempestad del pensamiento así proyectado en negro sobre blanco: «Me parecía ver la figura de un pensamiento por primera vez situado en nuestro espacio [...]. Aquí, verdaderamente, la extensión hablaba, fantaseaba, creaba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran cosas visibles. Mi vista se relacionaba con silencios que habrían tomado cuerpo [...] allí, sobre el papel mismo, ¡no sé qué centelleo de últimos astros temblaba infinitamente puro en el mismo vacío interconsciente en que, como una materia de nueva especie, distribuida en nebulosas, en estelas, en sistemas, coexistía la Palabra! Intentó, pensé, *elevar finalmente una página a la potencia del cielo estrellado*»⁹⁹. Pero la condición de esta pura *mimesis* del pensamiento puro es dada por Mallarmé sin equívoco. El poema que rehusaba incluir en el papel sutil la piedra del palacio o la selva debe estrictamente imitar la «historia» que es su metáfora:

La constelación se fingirá en ella, de acuerdo con leyes exactas y tanto como le sea permitido a un texto impreso, fatalmente, un aspecto de constelación. El navío se inclina en ella por la borda, desde lo alto de una página hasta lo bajo de la otra, etc.: porque [...] el ritmo de una frase a propósito de un acto o hasta de un objeto, no tiene sentido que se los imite y, figurado sobre el papel, reanudado de nuevo por

⁹⁶ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, O.C., p. 477. («Una jugada de dados nunca abolirá el azar», *Stéphane Mallarmé en castellano II*, ed. cit., p. 499.)

⁹⁷ «Crayonné au théâtre», O.C., p. 296. («Apuntado en el teatro», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., pp. 150-151.)

⁹⁸ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, O.C., p. 477. («Una jugada de dados nunca abolirá el azar», *Stéphane Mallarmé en castellano II: Poesías*, ed. cit., p. 499, modificada.)

⁹⁹ *Variété II*, Gallimard, 1930, pp. 194-199.

las Letras de la impresión original, debe devolver, a pesar de todo, alguna cosa [...]. La literatura hace así su prueba: no existe otra razón para escribir sobre el papel¹⁰⁰.

La literatura debe hacer su prueba. En el tiempo de la *mímesis* y de las Bellas Letras, de los géneros y de las artes poéticas, bastaba que cada poema mostrara su fábula y su estilo acordes con las reglas y los usos del género que ilustraba: prueba formal a la que se añadía —o se substituía, según el caso— la prueba por los efectos: el placer o la emoción sentidas por las gentes de gusto. En última instancia, la naturaleza de lo representado prescribía las formas de su representación: a los reyes la tragedia, a los burgueses la comedia, a los pastores la pastoral, con los metros y las figuras que convienen a cada uno. La palabra de la literatura quiere decir en primer lugar lo siguiente: lo representado ya no está más prescrito al género ni al estilo. Ningún escrito puede designar la regla que lo legitima ni el público que da testimonio por él. Debe, cada vez, probar que precisamente corresponde a la literatura una efectuación singular de esta potencia sin norma que es verificada por su solo acto. Esta obligación entraña una primera paradoja, que puede ser llamada la paradoja de Flaubert: la literatura prueba mucho mejor que esta potencia es realmente la suya y que ella debe menos a su representado. Ella hace, línea por línea, la prueba de su ínfima y decisiva diferencia. Esto quiere decir también que está, a cada línea, al borde de la anulación; que, en todo caso, triunfará en el blanco siguiente la última palabra. Rechazar esta fuga hacia adelante denominada *prosa* es exigir a la literatura que inscriba en ella no sólo el ritmo que separa el verso del periódico, sino también el gesto inicial que la consagra, la presencia real de su idea.

La literatura recupera, entonces, el círculo de la prueba cristiana de la Escritura. El Libro debía probar que era la palabra de Dios, por la encarnación del Verbo, la consagración del pan y del vino, el cuerpo sufriente en la cruz, muerto y resucitado. Todavía era necesario probar por el Libro que aquello que lo transformaba en verdad era lo que el Libro anunciaba, que cada episodio de la Pasión en donde daba cuerpo a las palabras de los profetas era probado gracias a su conformidad con lo que sus escritos decían figuradamente. El Libro y el Cuerpo debían indefinidamente confirmarse el uno al otro. Y los herederos

¹⁰⁰ Lettres à André Gide, 14 mai 1897, et Camille Mauclair, 8 octobre 1897. («Carta a André Gide», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 590.)

del Libro, sin fin, debían proseguir la confirmación: por el retorno infinito del Libro a sí mismo, por el sacramento que se sobrecarga de símbolos para confirmar la identidad del texto y del cuerpo o, a la inversa, por el sacrificio que va al extremo del despojo para consagrar un cuerpo a la verificación de la letra. Una vez que abandona los códigos y las jerarquías de la representación, la literatura recobra el círculo de la encarnación que comprueba el texto y del texto que comprueba la encarnación. Y esta dramaturgia renovada atraviesa el gran sueño del siglo: aquel de la comunidad verdadera, que encarna, más allá de todo acuerdo de derechos e intereses, el espíritu viviente del colectivo humano, la fiesta donde un pueblo testimonia su «transfiguración en verdad»¹⁰¹. Si la pregunta del libro de Mallarmé alcanzó su mayor radicalidad, es porque, más que cualquier otro, él quiere mantenerse en una doble exigencia: hace del poema la religión del porvenir; pero rechaza al mismo tiempo toda encarnación en esta religión y todo cuerpo que garantice el poema: cuerpo del sujeto que representa o de la comunidad que anima. El poema debe ser «himno, armonía y júbilo, como puro conjunto agrupado en alguna circunstancia fulgurante, de las relaciones entre todo». Pero «el hombre encargado de ver por cualidad divina, en virtud de que el vínculo, a voluntad, límpido, sólo tiene expresión en el paralelismo, ante su mirada, de las hojas»¹⁰². La «prueba» de la literatura alcanza, entonces, su radicalidad en la paradoja de Mallarmé que puede ser enunciada así: el poema debe contener, en la sola materialidad de su dispositivo, la incorporación que lo garantiza. Su forma debe ser al mismo tiempo el cuerpo y la idea de su idea. Pero este último punto de consagración lo reconduce quizás, según la predicción de Hegel, al atolladero del símbolo: el navío cuya forma se desvanece para asegurarnos que no es un navío vulgar, sino el puro trazado de la idea; idea que, por el contrario, enloquece la página de sus arabescos para hacerse la nave del tiempo que ensombrece y el centelleo del porvenir que su puesta ilumina.

La sombra aquí convocada del viejo Hegel puede ayudarnos a comprender lo siguiente: lo propio de la empresa de Mallarmé, lo que cumple o falla bajo el nombre de literatura, no es la elección de la intransitividad: el texto cerrado sobre sí, que confina su sentido o su ausencia de sentido

¹⁰¹ «L'action retreinte», O.C., p. 371. («La acción restringida», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 229, modificada).

¹⁰² «Le Livre, instrument spirituel», O.C., p. 378. («El libro, instrumento espiritual», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 240.)

en la clausura de sus palabras, por oposición al lenguaje instrumental de la comunicación. La «intransitividad» no es el estatuto moderno de la obra; es, al contrario, su paraíso perdido. Es la estatua griega que encerraba en su forma sin resto la idea de su dios. La «literatura» comienza cuando esta unidad de la materia y de lo que ella dice está perdida, cuando hay que recrearla y hacer la prueba. Comienza, por ejemplo, con el proyecto paradójal de Flaubert: rehacer intencionalmente la obra de estos poetas-mundos que no sabían lo que hacían. La obra nueva, «el libro sobre nada», debe estar enteramente calculado para identificarse con el puro espejo donde se refleja la relación inconsciente del todo consigo mismo. Lo propio de la literatura es que debe decir más que lo que dice, más de lo que puede decir cualquier discurso «emanado de alguna boca». La genialidad—o la superchería—de Flaubert es identificar este más con un menos, igualar la «desaparición elocutiva» del poeta y el suplemento de la escritura, al paso del vacío—del infinito—, que separa imperceptiblemente la ordenación sintáctica de la frase de sus habituales poderes de significación. Una vez que identifica el cumplimiento de la idea en esta imperceptible vibración sobre la superficie de los signos, Flaubert puede confundirla con el cumplimiento de la forma. Y este acuerdo poético es también la manera en la que se negocia la relación política entre la excepcionalidad aristocrática de la obra y del escritor y la democracia triunfante en la igualdad de todo sujeto con cualquier otro y en la difusión de las novelas a los cuatro vientos.

Mallarmé rechaza uno y otro acuerdo. Entonces, él debe inscribir en el texto el suplemento de escritura correlativo a la sustracción del poeta, y hacer ver esta unidad de la intención consciente y de la materia inconsciente, del azar vencido y del azar irreductible, que hace la prueba de la literatura. Pero afronta también la paradoja política. El poema debe ser aristocrático, no sólo «a pesar de» que su autor sea un buen demócrata, sino porque él trabaja para los festejos del porvenir de una masa que el acuerdo social presente retiene lejos de su gloria, entre la fosa del trabajo y la urna electoral. Es por ello que debe identificar su función pública a una sustracción de todo público. Al «terror» que suscita el sentimiento de las «cualidades» requeridas por el libro que debe comprobar la quimera, se mezcla en efecto otro miedo: no el miedo banal del artista que teme a la incomprensión y al rechazo; sino el miedo inverso de ser demasiado bien acogido por la boca abierta del monstruo, demasiado a prisa comprendido en su rol de cantor del himno, de organizador del nuevo culto de una comunidad que celebra «la divinidad que sabe ser». Y, de hecho,

diga lo que diga la aburrida cantinela del poeta maldito, el siglo por venir no escuchará demasiado la promesa del poema nuevo, no sabrá, antes de matar a los poetas, sino sólo utilizarlos para cantar la guerra del derecho o de la fuerza, el hombre nuevo o el pueblo restituido en su identidad, la gloria de la máquina y la de la comunidad: «color desteñido electricidad y pueblo» del «arcaico ultramar de los cielos»¹⁰³.

Hegel pintaba gris sobre gris el movimiento del espíritu que alcanza la reconciliación de sus poderes: la autoconciencia que reconoce en el Estado su voluntad sustancial, en la religión su esencialidad ideal y en la ciencia su unidad con la una y la otra¹⁰⁴. Mallarmé, que ve esta bella conciliación todavía lejos de nosotros, pinta y borra a la vez, en el gris-azul-rosa del símbolo, el oro de las mañanas por venir. Sabe que, para auxiliar su eclosión, la estampa del poema debe, a la vez, decir más de lo que dice y menos de lo que dice. Esta doble coacción basta quizás para volver la palabra rara y el poema difícil.

¹⁰³ «Catholicisme», O.C., p. 394. («Catolicismo», *Stéphane Mallarmé en castellano III*, ed. cit., p. 265.)

¹⁰⁴ Cf. *Principios de la filosofía del derecho*, § 359.