

# La poesía como interregno en Stéphane Mallarmé

## Figuras para una teoría del lenguaje

Autor:

Percia, Violeta

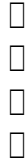
Tutor:

Cristóbal, Américo

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**La poesía como *interregno* en Stéphane Mallarmé.  
Figuras para una teoría del lenguaje**

**Tesis de doctorado**  
**Director: Prof. Américo Cristóbal**  
**Doctoranda: Lic. Violeta Percia**

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
<b>PRIMERA PARTE (I): Poesía como interregno</b>	
Cap. 1. Nada más bien que algo: <i>surnaturalisme</i> , imaginación y tirada de dados .....	10
Cap. 2. De la noche polar a la noche solar: la crisis de la Nada .....	26
Cap. 3. La <i>Symphonie Littéraire</i> o la rara poesía .....	56
Cap. 4. La poética del efecto: el pliegue de la Oda al Libro .....	62
<b>SEGUNDA PARTE (II): Entre la poesía y otras artes</b>	
Cap. 1. Existencia del simbolismo y poesía pura .....	77
Cap. 2. <i>Arte tácito</i> : la danza y la invención del espacio .....	92
Cap. 3. <i>Arte de las superficies</i> : el Impresionismo y la abstracción impersonal .....	103
Cap. 4. <i>La ficción como medio puro</i> : el mimo o la acción blanca de “Mimique” .....	124
Cap. 5. <i>La Música y las Letras</i> : pensar poético o poesía como <i>interregno</i> .....	143
<b>TERCERA PARTE (III): Entre el Estudio y el Sueño</b>	
Cap. 1. Del silencio a las ciencias del lenguaje .....	187
Cap. 2. El lenguaje: Las <i>Notes sur le langage</i> .....	197
Cap. 3. Las palabras: <i>Les Mots anglais</i> .....	230
Cap. 4. La ficción: entre <i>Les Dieux antiques</i> y el “oficio” literario .....	243
CONCLUSIONES .....	264
BIBLIOGRAFÍA .....	274

## INTRODUCCIÓN

Stéphane Mallarmé nace en 1842 y muere en 1898. En el año 1885, con carácter retrospectivo, abrió el texto conocido como la carta autobiográfica dirigida a Verlaine con las siguientes reflexiones sobre sí mismo:

Mes familles paternelle et maternelle présentaient, depuis la Révolution, une suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'Administration de l'Enregistrement ; et bien qu'ils y eussent occupé presque toujours de hauts emplois, j'ai esquivé cette carrière à laquelle on me destina dès les langes. Je retrouve trace de goût de tenir une plume, pour autre chose qu'enregistrer des actes (...). (« Lettre à Verlaine, Paris, 16 Novembre, 1885 », *Corr.*, p. 584)

Mis familias paterna y materna ofrecían, desde la Revolución, una cadena ininterrumpida de funcionarios de la Administración y del Registro; y aunque habían ocupado casi siempre altos cargos, he huido de esta carrera a la que se me había consagrado desde que estaba envuelto en pañales. Puedo encontrar, sin embargo, la huella del placer que se siente al sujetar una pluma, para algo distinto que un trabajo que consiste en registrar actas.

Y concluía la misma con una modesta sugestión:

Voilà toute ma vie dénuée d'anecdotes à l'envers de ce qu'on depuis si longtemps ressassé les grands journaux, où j'ai toujours passé pour très-étrange : je scrute et ne vois rien d'autre, les ennuis quotidiens, les joies, les deuils d'intérieur exceptés. (*Idem*, p. 588)

He ahí toda mi vida, despojada de anécdotas, tan diferente de todo cuanto desde hace tiempo han repetido hasta la saciedad los grandes periódicos, en los que siempre he aparecido como si fuera un ser extraño: busco minuciosamente y no veo nada más si exceptuamos las molestias cotidianas, las alegrías y los duelos familiares.

Si dejamos de lado al poeta, los detalles de una vida o de su obra donde aparecen muchas veces los signos ingratos del malestar y de sus demoras, nos encontramos con la escritura. Se trata, en efecto, de *la huella del placer que se siente al sujetar una pluma*. De la *huella* y del *gusto* de la escritura, y de lo que en ello se convida y se conviene más allá del registro y el acta. Más específicamente, para Mallarmé, esa huella es la de la escritura poética –un signo de que no hay vida por fuera de la escritura y, también, de que escribir es otra cosa que las molestias cotidianas, alegrías y duelos de una vida. De ese modo, Mallarmé se elige una vida *en* la poesía, incluso más allá de la obra.

No obstante, la poesía moderna aflora en las condiciones inquietantes de una época que supone nuevos interlocutores: el mercado y la ciencia; y viejos interlocutores: la filosofía, la pintura, la música. Ante ellos, el lugar inhóspito entre el valor de uso y el valor de cambio exige a la poesía la invención de otro valor. En función de un valor ligado a la *supervivencia* –tanto de la obra como del poeta- Mallarmé desarrolla una conciencia de aquello que abordaremos en esta tesis y que llamaremos, tomando la invención de José Lezama Lima, la “dignidad de la poesía” (1969, p. 379), y, según una fórmula mallarmeana, *la poesía como interregno*. Sobre esto mismo también hablaba en esa carta a Verlaine:

C'est que, à part les morceaux de prose et de vers de ma jeunesse et la suite, qui faisait écho, publiée un peu partout chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à s'y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. (« Lettre à Verlaine, Paris, 16 Novembre, 1885 », *Corr.*, p. 585)

Es que, aparte de los fragmentos de prosa y los versos de mi juventud y la continuación, que le hacía eco, publicada un poco por todas partes, cada vez que aparecían los primeros números de una Revista Literaria, he soñado siempre e intentado otra cosa, con una paciencia de alquimista, listo para sacrificarle toda vanidad y toda satisfacción, como quemaban antaño su mobiliario y las vigas de su techo, para alimentar el horno de la Gran Obra. (“Carta autobiográfica a Verlaine”, Trad. Alonso, 2004, p. 133)

En el marco del desencantamiento del lenguaje que la vida moderna expresa como parte del desencantamiento de la naturaleza iniciado por la ciencia moderna, en especial por la “razón instrumental” y los nuevos conflictos morales generados por la técnica, la poesía ha debido responder a diversas simplificaciones. Entre esas reducciones se halla la de la palabra poética como goce estético, como juego o medida en las codificadas formas de la evolución de un arte, pensada en el mismo sentido de una evolución del espíritu. Se halla allí también la neutralización de la imaginación y de su potencia de figuración. Desde las acusaciones de superstición vinculadas con el impulso de la razón instrumental y la interpretación histórica en los estudios del lenguaje, hasta las formas de contención del fantasma operadas por la psicología y las ciencias sociales en lo que hace a la estructuración de los imaginarios, se ha intentado limitar el *interregno* que lo poético augura para el pensamiento y el lenguaje a diversos tipos de control analógico. En este sentido, tanto la imaginación como la imagen poética y la lengua de la poesía han sido reducidas a la relación que va de la metáfora a la impresión, o del elemento sensible a su valor significante; a la estructura de la lengua (y a sus posibilidades retóricas), o al encadenamiento de la vida (y sus necesidades psicológicas); incluso, al proyecto semiológico, situado en el pliegue de una dualidad instaurada entre la apariencia y la esencia (y de una presencia que está siempre apresada en un significar). En resumen, se trata de diversas intenciones de encausar la positividad de esas experiencias fuera de código en algún tipo de estructuración trascendente al campo de fuerzas en juego.

La poesía ha respondido a estos embistes de diversas maneras, por eso, no es casual que para Mallarmé ella reclamase *otra cosa*: reconocer en la imagen un pensamiento poético y en la palabra poética una palabra pensante. O, para usar una expresión de Mallarmé, reconocer en el pensamiento poético un *himen* de la idea, y en la idea un *himen* del que procede la poesía. En este sentido, consideramos que allí reside además lo que es un problema de perceptiva en la medida en que, al adquirir la experiencia poética como imagen y como palabra pensante el reconocimiento de otra cosa que una metáfora o un fantasma, se pone de relieve su poder de revelar el lugar mismo del significar: o, en otros términos, la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje, que implica la relación con esa experiencia *anterior* al lenguaje y el compromiso del lenguaje con su *pre-historia*; más aún, se halla allí el punto indiscernible en el que un cuerpo se pliega o despliega, como respiración, al sentido. En esa conocida carta autobiográfica dirigida a Verlaine, Mallarmé afirma « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose », también en “La Musique et les Lettres” insiste en « la possibilité d'autre chose » (*OC II*, p. 67): se trata de un afecto en la obra que no se antepone a los resultados y que es la pasión por los procesos. Sólo así el poeta siente lo

cambiante y cambia en ello. Esa poesía que se desea es la que exige, sin vanidad y sin satisfacción, quemar la propia morada, el lenguaje, para alimentar la existencia *en* la poesía. Al vincularla con la alquimia, Mallarmé religa la poesía a su impulso *intermedial*, ligándola a la capacidad mutable del lenguaje, antes que con su vulgar solidez, a su *duración* más que a su dureza.

En ese sentido, la poesía como *interregno* es un método de lo poético y es también una conciencia de lo poético. No se trata, por eso, de una metáfora sino de un tipo de *tensión* del lenguaje. Considerar la poesía como *interregno* es advertir la cualidad que tiene la lengua de la poesía para moverse entre reinos –ante todo, moverse *entre* la realidad y la representación (o crear un *hiato* entre esos dos dominios de la experiencia). Para ello, Mallarmé se inclinó a pensar la pantalla (la página) con ideas de la pintura, la escena, el teatro, la danza, la música, el arte del mimo. En los fragmentos de la cultura y del lenguaje, pero también del potencial del arte o de las singularidades de sus distintas modulaciones estéticas, Mallarmé indaga el lugar en el que tiene lugar la poesía. En la región donde la voz humana es un error (« la voix humaine est ici une erreur » *OC* II, p. 282), creará las condiciones de una sugestión opuesta al nombrar (« *suggérer*, voilà le rêve », *OC* II, p. 700), que busque sus configuraciones en el llamado y retroceso de las materias, « *pli selon pli* » (*OC* I, p. 32), *pliege* sobre *pliege*.

No podemos omitir que la figura de Mallarmé ha estado en el centro de la teoría literaria francesa extendiéndose a discusiones en el campo de la lingüística, la filosofía y las ciencias sociales de diferentes maneras y bajo diversos retornos. En torno suyo ha estado en disputa el método de la crítica literaria, pero también, la noción de obra, la psiqué, la experiencia, la imaginación, la existencia. De ahí que exista un amplio arco de abordajes que atraviesan el ser problemático de la relación obra-vida, literatura y verdad, forma y significación, el punto de vista del significante o del significado, la escritura y el espacio literario. Desde la recuperación de Mallarmé que hace Albert Thibaudet en *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1926) y la biografía de Henri Mondor, *Vie de Mallarmé* (1941), junto al renovado interés impulsado por la publicación de Jacques Scherer de *Le "Livre" de Mallarmé* (1957), que saca a la luz por primera vez los fragmentos del proyecto del “Libro” mallarmeano, se abona un suelo fecundo de materiales que articulan el objeto, la obra, el pensamiento o la experiencia “Mallarmé”.

De ese modo, su tentativa ocupará una posición central en la disputa entre el psicologismo y la crítica estructural, pero también entre la filosofía post-estructuralista francesa y los proyectos semiológicos del siglo XX. Como advertía Mounin, Mallarmé se convierte en « la référence quasi sacrée pour à peu près tous les structuralismes et les formalismes littéraires » (1992, p. 20). De un lado, la entonces conocida como “nueva crítica” o psicocrítica, encuentra en Charles Mauron la vertiente de un método psicoanalítico para la crítica literaria con la publicación de *Mallarmé l'obscur* (1941) donde persigue obsesiones, resurgencias simbólicas de traumas, metáforas obsesivas, tentativa que renovaba en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). De otro lado, la lectura de las derivas estructurales se abre campo en los años sesenta en tentativas como la de Gérard Genette, que publica en *Tel quel*, “Bonheur de Mallarmé ?” (1962). Entre psicologismo y estructuralismo, Jean-Pierre Richard escribe *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961), libro que se toma como exponente del “tematismo”: en contacto con el texto de Mallarmé, Richard precisa su noción de *tema* y una teoría de la imaginación.

En este contexto, Jean-Paul Sartre había tomado posición en lo que para él ya era la polémica sobre *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), y abordará la figura de Mallarmé

desde su propia concepción de una psicología existencialista y marxista, cuestionándolo muy fuertemente como exponente de una burguesía restauradora del Antiguo Régimen, que reclamaba un lugar en “el cielo” de la poesía como garantía de la aristocracia del espíritu. Publicados póstumamente con el título *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre* [t.e.: *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*], se hallan reunidos los dos textos que Sartre escribe sobre el poeta, los cuales habrían formado parte de un proyecto mayor inconcluso: el primer ensayo es “L’engagement de Mallarmé”, aparecido en *Obliques*, nº 18-19, en 1979 (que responde a un texto escrito en 1952); el segundo es un artículo también del 52 titulado “Mallarmé 1842-1898”, publicado en 1953 en el tomo III de *Les Écrivains célèbres*. Contra Sartre o en el mismo seno problemático del estructuralismo, la revista *Tel quel* asume la arena de estas disputas –en lo que el propio Philippe Sollers, fundador de *Tel quel*, llamó la «question Mallarmé». Mallarmé también está en el centro del célebre libro de Julia Kristeva, *La Révolution du Langage poétique* (1974), donde expone su teoría del *sujet en procès*. Y en “La double séance” (1970) de Jacques Derrida (aparecido en *Tel quel*, nº 41-42) incluido luego en *La dissémination*, donde Derrida opone a la visión totalizadora y polisémica de la obra, que articula el estructuralismo, y a la ciencia de los signos (o semiología), su teoría de la *diseminación continua*, viendo en la nueva utilización del lenguaje mallarmeano no ya el empleo de signos sino de suplementos o *hímenes* (figura que toma de “Mimique” de Mallarmé) y que define como los *pro-vocadores* de *des-plazamientos* de un texto. También en el marco de *Tel quel* y del impulso de la figura mallarmeana, Pierre Boulez compone *Plie selon plie* (1957-62), obra para soprano y orquesta. A esta “quête” se enlazan lecturas más descentralizadas como la de Maurice Blanchot (1943; 1946; 1955) que encuentra en los pasos de Mallarmé, entre el ausente y la ausencia, la condición problemática de lo impensado en todo pensamiento, concibiendo la poesía como una forma más del “impoder” que se transforma en potencia, surgido del “poder de hacer que las cosas se levanten del seno de su ausencia” (1992 [1955], p. 37). En otra dirección, también Gilles Deleuze (1988; 1968) ha tomado a Mallarmé para considerar la relevancia de la noción de pliegue en sus operaciones poéticas y como revelador –privilegio que comparte con Nietzsche– de un “Pensamiento-mundo, que emite una tirada de dados” (2005 [1988], p. 90), en un mundo que ha perdido todos los principios y que asiste al derrumbe de la Razón humana. Hasta aquí, por mencionar sólo algunas apropiaciones.

Por otra parte, Mallarmé ha estado presente en pujas relativas a las llamadas vanguardias estéticas al convertirse en un controversial exponente de la vanguardia literaria del siglo XIX y del simbolismo, pero también en blanco de confrontaciones con contemporáneos como Marcel Proust (1896) o René Ghil (2012 [1923]), rescatado a comienzos del XX por Paul Valéry, quien también remotiva el interés por su obra. En el siglo XX, ha influido además en un amplio margen de contagios con América Latina: desde el neobarroco latinoamericano de José Lezama Lima –quien publica “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” traducido por Cintio Vitier en la revista *Orígenes* (1948) y escribe los ensayos breves: “El pen Club y Mallarmé” (1948), “Cumplimiento de Mallarmé” (1953), “Nuevo Mallarmé I” y “Nuevo Mallarmé II” (1956); a las vanguardias latinoamericanas, tal es el caso de la poesía concreta brasilera que lo incluye como figura central en el breve manifiesto que redactan Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos (1956) –por sólo citar algunos ejemplos en estas latitudes.

Ahora bien, si todas estas lecturas son posibles es porque comparten, expresamente o no, el hecho de que Mallarmé, en el marco de un movimiento que se

inscribe en la poesía moderna de finales del siglo XIX, da cuenta de las condiciones de una deriva que tiene lugar en el lenguaje. Como comprendió Foucault, « On pourrait la désigner comme l'expérience nue du langage, le rapport du sujet parlant à l'être même du langage » (1964, p. 1004).

De ese modo, sin entrar en la “otra obra” creada por las relecturas, hemos seguido las transversales trazadas por algunos autores en la lectura de las huellas del pensamiento mallarmeano, para comprender la exigencia de un pensamiento sobre la poesía como *interregno*, que para nosotros está en las raíces de todas las tentativas e insistencias del poeta. Nuestro trabajo parte del supuesto de que existe una teoría del lenguaje en Mallarmé y, más específicamente, del lenguaje poético, y se aboca a pensar el potencial de sus imágenes. Esa teoría es en el sentido etimológico una “mirada”, pero además una experiencia de lenguaje –que anuncia la comprensión de que la poesía participa no sólo del ser problemático del lenguaje, sino también de lo que es un problema de perceptiva. En otros términos, no se trata ni de la estructura de la lengua (con sus posibilidades retóricas), ni del encadenamiento de una vida (con sus incidencias psicológicas), sino de un lugar *en* el lenguaje que exige revocar el elemento de la representación y su hegemonía para el pensamiento, el cual otorga un estatuto privilegiado a la relación que va de un concepto a su objeto y busca el significado como plenitud de la presencia. La poesía como *interregno* es entonces, como entrevió Mallarmé, un pensamiento sobre la lengua de la poesía, al mismo tiempo que la condición de posibilidad de un pensamiento poético que oponga al elemento de la representación la exigencia fundamental para la modernidad de un *espaciamento de las lecturas*, de un *espace vacant* para el sentido, en el que se abra la imposibilidad del misterio, que es también la condición para la *multiplicidad prismática de la idea*, o incluso, para un pensamiento que es sin significar, que no espera un significado y carece de forma para lo que nombra.

Hemos centrado nuestro análisis en esa masa inestable sin lugar propio que es el texto mallarmeano, en la medida en que, más allá de un libro de poesías publicado – *Poésies* (édition Deman, 1899)- y de la recopilación de ensayos y prosas poéticas que representa *Divagation* (1897), la “obra” de Mallarmé se dispersa o desperdiga en apuntes, notas, reescrituras, ecos biográficos, publicaciones en revistas, proyectos inacabados y en su correspondencia. Atenderemos a estos emplazamientos, y nos centraremos fundamentalmente en todos los escritos que están en la periferia de sus poesías.



## ABREVIATURAS

Las obras de Stéphane Mallarmé se citan según las *Œuvres complètes*, I y II, edición presentada, establecida y anotada por Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 y 2003. La correspondencia se cita según *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, prefacio de Yves Bonnefoy, edición establecida y anotada por Bertrand Marchal, Gallimard, 1995. Las traducciones de la obra de Mallarmé corren por nuestra cuenta, excepto en los casos en que hemos usado alguna traducción existente y lo hemos indicado con el nombre del traductor y el año de la edición (para la referencia precisa es necesario remitirse a la Bibliografía).

OC I *Œuvres complètes*, I

OC II *Œuvres complètes*, II

Corr *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898). Avec des Lettres inédites*

## PRIMERA PARTE

- 
- 
- 
- 

**Poesía como interregno**

**Nada más bien que algo: *surnaturalisme*, imaginación y tirada de dados**

*J'ai toujours rêvé et tenté autre chose*

En “La Musique et les Lettres” Mallarmé diagnosticó los síntomas de dos crisis que se transparentaban la una en la otra: a una la llamó la crisis ideal y a la otra la crisis social. Esas crisis pueden pensarse como los síntomas de dos sistemas dominantes en la regulación de la creación y de la vida: de un lado, una visión de la naturaleza despotenciada por la razón tecno-científica; y, del otro, la reducción del valor a la forma llamada mercancía. Por una parte, el paradigma de las modernas ciencias de la naturaleza implica la consagración de una conciencia sólida y positiva que reduce la visión de la naturaleza al estado causal de un desarrollo, o bien mecánico o bien orgánico, haciendo aparecer todo cambio –y en el mismo sentido considera lo nuevo– como algo predeterminado y totalizable. La realidad, así comprendida, arroja una naturaleza domeñable, potencialmente conquistada y un consecuente desencantamiento del mundo.<sup>1</sup> Por otra parte, el avance categórico de la lógica del mercado y la invasión de la mercancía develan la cifra de una nueva relación entre los hombres y las cosas. El desasosiego del hombre en un mundo de objetos que él mismo ha reducido a “apariencias de cosas” se traduce, según una expresión de Giorgio Agamben, en una inquietante metamorfosis de esos objetos más familiares que recae “en la sospecha y en la revocación del lazo que une a cada cosa con su propia forma, cada criatura con su ambiente familiar” (1995, p. 100).

La poesía moderna se halla en el centro de esta doble condición problemática, no sólo por pertenecer a una época sino por las respuestas que anticipa. Tanto desde la perspectiva de Jacob Taubes (2007) como desde la de Agamben (1995), ya sea en función de la domesticación y despotenciación de la naturaleza resultante de la hegemonía de la ciencias y la tecnología modernas en la explicación de la realidad, ya sea con relación al fetichismo de la mercancía y sus fantasmagorías, a los que sin embargo se ve expuesta, la poesía representa un campo privilegiado de observación de esa transfiguración de lo humano y del mundo; pero también, se presenta como una tentativa de reacción, que adquiere la forma de un *más allá* posible: “no porque tienda los arcos entre el ‘más acá’ y el ‘más allá’, entre arriba y abajo. La poesía es el mismo más allá” (Taubes, 2007, p. 147). Ahora bien, si existe un más allá posible, no se trata, para nosotros, de un más allá superior, trascendente o jerárquico, sino de aquello que abarca y contiene a la palabra, excediéndola: la condición que incluye a lo condicionado. Y sólo en este último sentido cabría preguntarse si, como sugiere Agamben, la poesía puede ofrecer la tentativa de un lugar para el pensamiento, concebido “no como algo espacial sino como algo más originario que el espacio, [...] como una pura diferencia” (1995, p.15), es decir una *topología* para lo que no tiene lugar o está fuera de lugar, y relevar desde ahí una palabra no escindida entre

---

<sup>1</sup> En función de esto primero, Jacob Taubes observó que el triunfo de la interpretación de la realidad que hacen las modernas ciencias de la naturaleza y la interpretación histórica de la palabra revelada que les es propia (que encuentran sus modelos desde Bacon, Descartes y Spinoza) empujó la “interpretación simbólica” del mundo hacia la poesía, pero allí ésta aparece reducida o “desenmascarada” como un producto de la fantasía sin correlato en lo mundano (2007, p. 149).

conocimiento y goce, cuya relevancia fundamental radicaría en que “sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo” (*ibidem*).

Hacia fines del siglo XIX, el *más allá* al que la poesía puede aspirar ya no tiene los alcances de un más allá cosmológico, sin embargo las formas que puede adquirir ese más allá en la poesía no son en todo homogéneas, merecen, por eso, al menos una distinción inevitable: o bien la poesía representa una huida en *la torre de marfil*; o bien es, como quiere Mallarmé, *la atracción superior de un vacío* al cual tenemos derecho (OC II, p. 67). De un lado, significa un más allá como huida del mundo y la sumisión en el desencanto tras la caída de aquella misión espiritual del poeta, que éste se había dado con el romanticismo. Del otro, se trata de asumir los riesgos de un pensamiento en un mundo sin principios, que ha perdido todo principio, y de los riesgos de afirmar el azar, que es la ausencia de todo principio. Podríamos decir que en el primer sentido, se busca en la poesía una trascendencia o –como había observado Sartre ([1996] 2008)- se halla en ella la expresión de una impotencia generalizada que testimonia el paso de una generación que busca –en el ideal ascético, el recurso al esoterismo y el preciosismo- la negación de la burguesía en la aristocracia del espíritu. No obstante, el segundo sentido nos hace advertir *otra cosa*: la condición de un más allá de las formas (que lleva a disolver la forma poética misma, pero no en función de negar la vida, sino de aliarse con la potencia verbal y jeroglífica de la escritura). De modo tal que se asume allí la consideración de « la lecture comme un pratique désespérée » [“la lectura como una práctica desesperada] (OC II, p. 67), y se abre la necesidad imperiosa de producir « un espacement de la lecture » [“un espaciamiento de la lectura] (OC I, p. 391); o también, la exigencia de saber componer un « significatif silence » [“un significativo silencio”] (OC II, p. 659). Sólo en este último sentido, se hallan las condiciones para la consideración de una lengua poética como lugar *suspendido* del significar, en el que éste no sea reducido a la relación lógica entre un concepto y su objeto, pero tampoco a las políticas de identificación y reconocimiento de una naturaleza cosificada, ni a una coherencia subjetiva estructurada como fantasma. Aún cuando esto quiera decir, como había expresado Taubes (2007, p. 147), que eso que la poesía quiere afirmar no es otra cosa que ella misma; significa también que la poesía no se disputa lo que es un problema ontológico, sino un problema de experiencia, y de ahí, un problema de perceptiva. Las correspondencias entre los sentidos, entre por ejemplo el sonido, el color o la imagen, se orientan en dirección de nuevas configuraciones de la experiencia como una pregunta por la representación y no por el conocimiento. En realidad, depende de la posición que se adopte con relación al sujeto lo que determina la posibilidad de desbordar el elemento de la representación. Entrar en la *diferencia* significa aceptar el monstruo, es decir que las representaciones y el sujeto se descentran desmintiendo tanto el “uno” del sujeto como el espacio “múltiple” de los objetos, abriéndose al espacio de la multiplicidad, de las fuerzas y de las relaciones entre fuerzas. En ese sentido, la potencia del monstruo adquiere una doble dirección, como denuncia de la glorificación del hombre o de su reducción a un objeto, lo cual se expresa, como había señalado Agamben (1995, p. 98-99), en diversos modos de antihumanismo, inhumanismo y en las figuras del más allá de lo humano. Pero también, como sostiene Deleuze, se expresa en la crueldad de las determinaciones que arrastran consigo mismas el fondo, en una línea que une el exterior y el interior en una misma cara, en “la línea rigurosa y abstracta que se alimenta del claroscuro” (1988, p. 79).

En segundo lugar, al no poder aspirar a un más allá cosmológico, esa falta nihilista de mundo se descubre como un *estado de impredecibilidad* en el que la

pregunta por la trascendencia vuelve a ser planteada.<sup>2</sup> Liberarnos del Dios “humanizado-idolátrico”, como explica Oscar del Barco, es sabernos en el ámbito de una “trascendencia-sin-trascendencia” (2002, p. 11): Dios ha muerto como fundamento, como autoridad, como institución, como Soberano, como Señor, como Juez. En esas condiciones, la poesía corresponde al desmoronamiento del orden de la metafísica junto al cual se descomponen los ordenes sociales establecidos: el orden político, el orden religioso, el orden de la Razón (científica, filosófica, ética) entran en crisis, o en todo caso, al carecer de fundamento deben ser *re-preguntados* –es el contexto de la “Crise de vers” sobre la que se anuncia la poética mallarmeana, como pregunta también por el orden del verso, por sus fondos y sus superficies.

Ante la pérdida de seguridad de la esperanza moderna, si la poesía puede expresar una revuelta o transfiguración de esa modernidad es en el sentido de una reconsideración de la realidad en su evidencia momentánea y de una revalorización del tiempo fenoménico –pero sobre todo, de su carácter intempestivo. Es decir, en función de esas preguntas, intensidades y sentidos que insisten contemporáneamente a las diversas historias y culturas y que en cada repetición producen una nueva diferencia. De esa manera, se rompe con la concepción de la realidad (ya sea objetiva o subjetiva) como un contexto coherente en sí mismo, rompiendo también con la consideración de la historia como un todo vacío y homogéneo.<sup>3</sup> De ahí que cobre valor el *instante* contra el tiempo lineal (y prosaico) de la metafísica, ordenado en pasado, presente y futuro –un tiempo del *instante* que muchas veces se palpita como “temporalidad” extática.

#### *La visión de una naturaleza sobreabundante*

Entre la ley natural y la eidética se encuentra para nosotros la experiencia de un sentido en el lenguaje –que arrastra consigo otro sentido en la escritura. Allí residen las condiciones de una poesía que busca captar la operación de una *imaginación creadora*, que es, en palabras de Derrida, aquella operación que se vuelve “hacia lo invisible dentro de una libertad poética” (1989, p. 16), partiendo de “esa *nada esencial* a partir de la cual puede aparecer todo y producirse en el lenguaje” (*ibíd.*). Si la poesía aparece ligada al sueño, al misterio e incluso a la visión de una *naturaleza sobreabundante* es en el sentido de una indagación de estas mismas condiciones que se instauran en el acto literario mismo.

La noción de *surnaturalisme* aparece en Baudelaire como herencia del lenguaje romántico, con un eco en Nerval, quien en la dedicatoria de *Filles de Feu* (1854) calificaba sus poemas como un estado de “*rêverie super-naturaliste*”.<sup>4</sup> En Baudelaire esta palabra anuncia no obstante un sistema de correspondencias que se basa en la noción de “analogía recíproca” [*analogie réciproque*] y que define el sentido de una imaginación creadora.<sup>5</sup> La analogía de la que se habla allí no supone correspondencias

---

<sup>2</sup> La expresión *estado de impredecibilidad* es de Oscar del Barco que se refiere con ello a una suerte de vacío previo que carece de pensamiento, pero que es, poderoso, sin ser. Cf. Del Barco, 2003, p. 11 y ss.

<sup>3</sup> Sobre esto último se ha expresado Walter Benjamin en sus “Tesis de la historia”.

<sup>4</sup> En esa dedicatoria a Alexander Dumas que oficiaba de Prefacio, Nerval remitía el término *super-naturaliste* a los alemanes, y en particular a una “oscuridad” metafísica presente en Hegel y de otro modo también en Swedenborg. Véase Nerval, “À Alexander Dumas”, en *Filles du Feu*, Paris: Lévy frères, 1856, p. 19. Para un estudio del misticismo y la gnosis en Nerval véase, Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, 1992, p. 304 y ss.

<sup>5</sup> Las correspondencias o analogías secretas entre imágenes y palabras, colores, sonidos y perfumes, pueden leerse también como influencia de los textos visionarios de Swedenborg y de los relatos de

verticales entre los órdenes naturales y espirituales, sino que habilita correspondencias recíprocas entre diversos sentidos y cosas, o también, entre los efectos o acontecimientos incorpóreas y los cuerpos o estados de cosas. En “Crise de vers”, considerándolo un “sentido” para las simetrías, la acción y el reflejo, Mallarmé llamará al verso: « terme surnaturel » [“término surnatural”] o « civilisé édennique » [“civilizado edénico”] (OC II, p. 66). Ampliando este mismo sentido, Paul Valéry dirá: “hay una cacería mágica al igual que una cacería dialéctica” (2010, p. 215). En esta serie, el término *surnaturalisme*<sup>6</sup> tiene interés como respuesta en el marco de la protesta de los poetas modernos contra la interpretación que las modernas ciencias naturales imponen del mundo –pero también como un lazo que liga a Mallarmé con Baudelaire y Poe en función del estatuto particular que para éstos tenía la imaginación, ya no como mera fantasía, sino como potencia de figuración no dialéctica, que contempla el devenir, la continuidad de surgimiento y la heterogeneidad de las individuaciones, sin recurrir a las síntesis. De ahí que aquello *surnaturel* sea en este contexto una *sobreabundante naturaleza* no hostigada por la razón, y en este sentido, gane para sí lo indefinido o la determinación absoluta de la diferencia, y la entrada en ese estado de *impredecibilidad*. Para nosotros, esa *sobrenaturaleza* se toca en muchos puntos con “la percepción pura” o “la duración” de Bergson<sup>7</sup>; y con el espacio de lo que Vladimir Jankélévitch llamó la “abstracción cualitativa” (1983 [1961], p. 77), definida como la “afectividad en sí”, “la pura potencia emocional del alma” o “la emoción indeterminada”, esto es: « l’affectivité non motivée et non spécifiée » (*ibid.*).

Esta *sobreabundante naturaleza* encuentra sus aliados en la imaginación, el sueño y el misterio, como potencias de explicación no dialécticas, como vectores de un sentido para el cual se reclama una zona de clarividencia y de saturación, en la que ya no hay origen ni retorno al origen, sino mezclas y cúmulos; para la que ya no hay formas separadas de los fondos, sino superficies y efectos de superficie. El sueño es para Mallarmé también un “sentido”: el sentido que rarifica un eco mental que tiene lugar más allá del silencio, al que llamó: “sens subtil” (OC II, p. 474). La importancia

---

Hoffmann, que ya habían entrado en la obra de Balzac y Gautier. Cf. Labarthe, Patrick, “Les traditions de l’Allégorie”, en *Baudelaire et les traditions de l’allégorie*, Paris: Droz, 1999, p. 303-305.

<sup>6</sup> La traducción del término *surnaturalisme* plantea un problema que es necesario señalar, en la medida en que no se trata de lo sobrenatural como tal y en el sentido teológico (y debe para nosotros diferenciarse de ello). Consideramos el término, como ha sugerido Jacob Taubes (2007, p. 142-166), formando parte de un esquema de lo *surnaturel* que se encuentra ligado a un rechazo del determinismo de las ciencias en la interpretación de la realidad, y que se continúa en el *surréalisme*. No obstante, a diferencia de Taubes, creemos que lo *sobrenatural* o lo *contra natura*, lo que está más allá de la ley natural, no cae irremisiblemente en el espacio del mandamiento divino o de un subjetivismo radical que repite una interioridad de la conciencia inaccesible, sino, antes bien, apunta a señalar la insistencia del factor *anomal* que es, como mostró Deleuze, “la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos” (2002, p. 248), porque allí se erigen las potencias inmanentes de la naturaleza y de sus leyes, potencias impersonales que son tanto de *indeterminación formal o empírica* como de *determinabilidad trascendental* (Deleuze, 2007b, p. 39). Por esta razón, proponemos para la traducción de esta noción el término *sobrenaturaleza* –al que podría agregarse la expresión “sobreabundante naturaleza” o maravilla natural contenida en el concepto de *terateia* en el sentido que le da el escritor cubano José Lezama Lima (1981, p. 301).

<sup>7</sup> Para una filosofía de la acción y de los procesos como es la de Bergson, la *duración* significa un modo de concebir las imágenes, es decir la materia, en su movimiento –Bergson definía la materia como sistema de estremecimientos y vibraciones. Para su filosofía, como había mostrado Deleuze (1987), la duración es cambio, es un devenir que dura, un cambio que es sustancia misma. La duración se divide, no cesa de dividirse, por eso es una multiplicidad, pero es una “multiplicidad cualitativa y continua”, por oposición a una “multiplicidad cuantitativa o numérica” –esto significa: “que no se divide sin cambiar de naturaleza, cambia de naturaleza al dividirse, por eso es una multiplicidad no numérica, en la que en cada sitio de la división, podemos hablar de <<indivisible>>” (Deleuze, 1987, p. 41).

filosófico-poética de la noción de misterio es que reivindica un conocimiento que alcanza al yo, comprometiendo al hombre con su lenguaje.<sup>8</sup> Al tratarse de una fuerza que no puede objetivarse, o no puede nombrarse, una fuerza o una voluntad a la que no puede asignársele propiedades, ese misterio es también lo que se presenta como “existente puro”: la condición de una existencia como singularidad sin propiedades. La indagación sobre el lenguaje tiene sentido en este marco en que, paradójicamente, el único acceso que se tiene a aquello que carece de nombres es a través del lenguaje.

### *La imaginación*

En las “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857), Baudelaire se refería a la dimensión de una *sobrenaturalidad* –que definiría como *la región misma de la poesía*– en la cual gobierna aquello que aspira o provoca un estado de “entusiasmo” o “excitación del alma” –de éxtasis y de extranjería–, un estado que es independiente tanto de la pasión como de la verdad.<sup>9</sup> También en las *Curiosidades estéticas* [*Curiosités esthétiques*] (1868) recurría a la noción de *surnaturalisme* para referirse, en este caso, a la obra de Delacroix. Esta noción aparecía ligada, por un lado, a las correspondencias entre lo cuantitativo y lo cualitativo (el color, la música, las formas, las ideas);<sup>10</sup> y, por otro, a un aspecto de la naturaleza que resultaba expuesto en su sentido *más profundo, más voluntario, más despótico*. Baudelaire remitía con ello a algo que coincidía con una apertura de los sentidos y de la percepción, y en función de un estado de *iluminación*, de revelación o de evidencia –asociado a “verdades elementales completamente desconocidas” [*vérités élémentaires complètement méconnues*], o también, a la naturaleza “viva y agitada”, abriéndose en:

[...] une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent. (« Exposition Universelle de 1855 », 1868, p. 242)

[...] una serie infinita de líneas curvas, de fuga, quebradas, siguiendo una ley de generación impecable, donde el paralelismo es siempre indeciso y sinuoso, donde las concavidades y convexidades se corresponden y se persiguen.

---

<sup>8</sup> La noción de misterio no tiene aquí ni un sentido metafórico ni un sentido psicológico o fantasmático. Por el contrario, como muestra Oscar del Barco, que algo sea un misterio significa que no puede reducirse a un objeto material interno, del mismo modo que: “No se puede ver un pensamiento, no se puede ver un ‘yo’, no se puede ver la interioridad” (Del Barco, 2003, p. 13). Esto quiere decir que el hombre en su interior no capta una cosa que sería el Yo, sino un espacio indeterminado (lo ‘abierto’), al que llama ‘yo’, convirtiéndolo así en una cosa –como muestra del Barco, ya para Kant el yo era un ‘misterio’ y para Hegel un ‘fondo misterioso’-. También Agamben considera el misterio como una noción operativa que refiere a una experiencia *anterior* al lenguaje, o una experiencia de *infancia*: “*Lo inefable es en realidad infancia*. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad” (2004, p. 71).

<sup>9</sup> « Notes nouvelles sur Edgar Poe » : « Car la passion est *naturelle*, trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordante, dans le domaine de la beauté pure, trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs désirs, les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie » (Baudelaire, 2005 [1857], p. 310).

<sup>10</sup> Baudelaire lee en Delacroix: « l’accord profond, complet, entre sa couleur, son sujet, son dessin, et par la dramatique gesticulation de ses figures. » [“la adecuación profunda, completa, entre su color, su tema, su dibujo y por la dramática gesticulación de sus figuras”] (1868, p. 243).

Se trataba, en resumen, de una reacción contra la línea recta, que es, escribía Baudelaire, trágica y sistemática.<sup>11</sup> Contra el recto itinerario de las significaciones intencionales, contra la unidad sistemática o el sistema coherente que quiere resolver las contradicciones, reducir lo irreductible, integrar la diferencia, produciendo una síntesis racional de lo heterogéneo, se afirma un tipo de representación donde se multiplican, en series infinitas, estas líneas curvas, quebradas, de fuga, de trayectorias sinuosas.<sup>12</sup> También la analogía es sinuosa e indecisa implicando un tipo de relación tanto de correspondencia como de atracción (o persecución) entre una curva y otra curva, que describen trayectorias en direcciones inversas. Al afirmar una realidad que no es ni lineal ni acabada, que no es ni sistemática ni trágica, sino impredecible y ondular, que presenta líneas muy diversas y en fuga para el ojo, se afirma una naturaleza que no se pregunta por el sentido de la existencia (podríamos incluso decir que es una naturaleza más allá del bien y del mal) y que reclama para sí la región del misterio, afirmando tanto la contradicción como la reciprocidad de lo que se corresponde y se persigue –en efecto, Baudelaire habla tanto de indecisión como de leyes de generación impecables-. Si hay necesidad, esa necesidad es un exceso.

Por otra parte, lo *supernatural* es una dimensión de la experiencia y de la percepción que se da en *esas horas* en las que la naturaleza *habla* otra lengua –una especie de momento epifánico o de revelación que desborda o emana cualitativamente en un detalle. Es allí, dice Baudelaire, cuando vemos la naturaleza de modo “más despótico”, más soberano o en su carácter más indómito, cuando la naturaleza se muestra más viva y agitada, y cuando la percibimos en todas sus correspondencias de colores, sonidos, perfumes, imágenes, ideas –hay que notar que la noción de correspondencia implica, en cierto modo, simultaneidad, reciprocidad y simpatías. Pero lo más importante es que lo *supernatural* se encuentra por una disposición especial de los sentidos. Se trata de una disposición para adentrarse o hundirse [*s'enfoncer*] en los aspectos enigmáticos, inclasificables, fulgurantes, incluso inhóspitos, de la vida y de lo viviente –aquello que vibra, que se mueve, que huele, que palpita y cuyas trayectorias son tanto sinuosas e indecisas, como fieles a una ley impecable de generación-. Aún más, esa disposición de los sentidos es una decisión a adentrarse en una realidad que es anterior al lenguaje, eso que habíamos llamado, con Oscar del Barco, *estado de impredecibilidad* y también lo *indefinido*. Baudelaire lo describe, a propósito de Poe, como algo que no habla la lengua de las nociones sino una *lengua del color*, una *música del sonido*, algo que se evidencia en los cuerpos abismales y en las opacidades salidas de las transparencias, o aquello inteligible que resulta de un olor:

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces

---

□

<sup>11</sup> « Exposition Universelle de 1855 »: « [...] M. Delacroix satisfait admirablement à toutes ces conditions et que, quand même son dessin laisserait percer quelquefois des défaillances ou des outrances, il a au moins cet immense mérite d'être une protestation perpétuelle et efficace contre la barbare invasion de la ligne droite, cette ligne tragique et systématique, dont actuellement les ravages sont déjà immenses dans la peinture et dans la sculpture » (Baudelaire, en *Curiosités esthétiques*, Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p. 242).

<sup>12</sup> La línea quebrada, como decía Deleuze, desarticula las funciones formales mediante las cuales las cosas son identificadas, fichadas o reconocidas, es un tipo de función que no opera ni por yuxtaposición ni reunión, sino produciendo la posibilidad de un *entre dos* y, allí, “proliferación, tentáculo”. Deleuze, G. y Parnet, C., *Diálogos*, Valencia: Pre-textos, 1980, p. 23.



admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonça comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? (« Exposition Universelle de 1855 », 1868, p. 243).

Edgar Poe dijo, no sé ya dónde, que el resultado del opio para los sentidos es el de revestir la naturaleza entera de un interés surnatural que da a cada objeto un sentido más profundo, más voluntario, más despótico. Sin haber recurrido al opio, ¿quién no ha conocido esas admirables horas, verdaderas fiestas del cerebro, donde los sentidos más atentos perciben sensaciones más estrepitosas, donde el cielo de un azur más transparente se adentra como un abismo más infinito, donde los sonidos tintinean musicalmente, donde los colores hablan, donde los perfumen cuentan mundos de ideas?

Como vemos, por una parte, lo *surnatural* no está en un *más allá*, es aquello que se afirma *con* la naturaleza visible y *en* los sentidos, pero no a partir de una suma de propiedades sino en su dimensión puramente cualitativa. Como si se tratara de la naturaleza percibida por nervios ultra-sensibles que pueden revelar otras relaciones y otras superficies: voluntades, despotismos, profundidades. Por otra parte, Baudelaire define esa sobrenaturaleza como el encuentro entre dos órdenes (el punto en el cual surge el abismo de la transparencia, la armonía o la composición del sonido, el habla del color, el aspecto imaginal o imagético de un perfume) y recurre al opio para demostrar una virtud activa de la inteligencia y de la imagen, que, no obstante, no depende de éste. En todas estas relaciones se afirma una eidética fenoménica de la naturaleza por sobre la ley natural.

Baudelaire retomará estas ideas en el texto “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres” (1861), en un pasaje casi calcado del que acabamos de citar, pero donde, no obstante, amplía estas consideraciones explicitando la apertura de la sobrenaturaleza hacia una zona invisible de las realidades y de los mixtos. Tal como dice allí, la sobrenaturaleza comprende precisamente la participación recíproca entre una naturaleza “llamada inanimada” y la naturaleza de los seres vivos, registrando y describiendo los desprendimientos y los ecos que se producen entre ambas –sin embargo, esta zona es un *umbral de estremecimientos*. En efecto, la sobrenaturaleza se caracteriza como “el estremecer de un estremecimiento sobrenatural”.<sup>13</sup> Esta experiencia actualiza un estado de *inconformidad* y de *informidad* en la medida en que el infinitivo no permite ninguna distinción de momentos, ninguna distinción de formas, es lo virtual del estremecimiento, es decir, el estremecimiento como duración –no un estremecimiento enunciado por un sujeto, sino él mismo el sujeto de la enunciación. Ese infinitivo expresa el conjunto de problemas que el estremecimiento de lo sobrenatural se plantea, poniendo en contacto todo lo que podemos decir de eso (la interioridad del lenguaje) con su aspecto más exterior (la exterioridad de su existir), pero sin persona, sin tiempo, expresando en el lenguaje todos los acontecimientos en uno. Además, en el contacto de

---

<sup>13</sup> En “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, Baudelaire varía aquel otro pasaje de la Exposición Universal de 1857: « Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage. La nature dite inanimée participe de la nature des êtres vivants, et, comme eux, frissonne d'un frisson surnaturel et galvanique. L'espace est approfondi par l'opium ; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité. Quelquefois, des écharpées magnifiques, gorgées de lumière et de couleur, s'ouvrent soudainement dans ses paysages, et l'on voit apparaître au fond de leurs horizons des villes orientales et des architectures, vaporisées par la distance, où le soleil jette des pluies d'or. » (En *Écrits sur la littérature*, op. cit., 2005, p. 286).

todos los estremecimientos, la sobrenaturaleza es el dolor de lo que duele –el morir de la vida o el vivir de la muerte-. En ese espacio se sitúa la materia misma –que se comparte con la música- de la poesía, que es agente y *medium* de la mostración de ese estremecer: « C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau » (Baudelaire, 2005 [1857], p. 310). La *sobrenaturaleza*, la región misma de la poesía, es entonces la naturaleza que considera también los esplendores situados detrás de la tumba (y *detrás* del espejo –*detrás* de la representación y de la *mimesis* como *imitación*).

De manera que la experiencia de esa *sobrenaturaleza* pone en juego para Baudelaire una teoría de la percepción, poniendo en entredicho la lógica del entendimiento (al menos en su forma racional o especulativa, dinámica o mecánica), porque al vincularse con *una especial disposición de los sentidos* exige nuevas condiciones lógicas para el entendimiento, es decir para la comprensión de lo percibido. Ahora bien, Baudelaire relacionará esta percepción no sólo con sustancias psicoactivas, sino también con la imaginación y con el sueño. De ahí que esas líneas quebradas, de fuga, describan otro tipo de conexiones o de relaciones, y de recepción, que no son las de causa y efecto, ni las relaciones lógicas demostrativas, deductivas o inductivas.

El color tiene un lugar primordial en esta teoría de la percepción oficiando casi como el trazo de unión entre las percepciones y los cuerpos. Es pensado como una *vibración* presente en los cuerpos, en los paisajes, en las materias y que de alguna manera indica a su vez un temperamento propio de las cosas y de lo viviente.<sup>14</sup> La presencia viva y agitada de las cosas es desplegada o captada en el color. La *sobrenaturaleza* se explica como una zona de evidencias o de revelación en la variación y variedad de lo viviente –así pues, el estado de visión de estas realidades es un estado excepcional que no aparece sólo con la pintura de Delacroix o con la literatura de Poe, sino también en algo que concierne al sueño y a la imaginación.

La figura del sueño [*rêve*] tendrá un lugar privilegiado tanto para definir la función de la imaginación como para articular una relación singular entre el pensamiento, la experiencia y la poesía –que, si ya aparecía en Poe, encontrará también continuidad en Mallarmé-. El esplendor –dice Baudelaire- no es sensible al hombre sino a través de las formas que él sueña (cf. Baudelaire, 1961 [1868]). Si la *sobrenaturaleza* se manifiesta a nuestra experiencia como un desprendimiento de diversos planos que coexisten en la realidad y que no siempre alcanzamos a ver, la dinámica del sueño cobra un lugar preponderante como pantalla de estas revelaciones, porque el sueño no es una huida del día, sino la entrada de todas las noches. En el soñar se produce el levantamiento de todo lo que está *detrás* del día o en la *mitad* de su propia noche, dándose a luz, allí reside incluso lo que está *detrás* de la tumba –algo que se revela sin la mediación de la retina, efectivamente en una pantalla de otra naturaleza, en el espacio puro de la conciencia y los sentidos, en el abandono del ojo como referencia de la visión, un espacio en el que no podemos volvernos para ver si lo que vimos está ahí todavía-. Se trata de un estado en el que percibimos ciertas vibraciones y estremecimientos de la materia, y tal vez, otros mundos o regiones que coexisten en ella. Al mismo tiempo, es la entrada en la “noche interior”. Tanto en el sueño como en la literatura mística –dirá Valéry: “sólo se encuentra lo que uno trae” (1941, p. 114).

El sueño es además una vitalidad no orgánica –no organizada- en tanto que allí prepondera la “relación del cuerpo con unas fuerzas o potencias imperceptibles” que,

□

<sup>14</sup> “Esta gran sinfonía del día, que es la eterna variación de la sinfonía de ayer, esta sucesión de melodías, en que la variedad surge siempre del infinito, este himno complicado, se llama el color” (Baudelaire, 1868, p. 89). La traducción es nuestra.

como describe Deleuze, se apoderan del cuerpo y de las cuales el cuerpo se apodera – dando cuenta de una región vital que es la del *cuerpo afectivo, intensivo, anarquista*: “que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes” (Deleuze, 2009 [1993], p. 182-183). En el sueño se entra en una zona que escapa a todo signo de nuestro dominio –Blanchot (1992 [1955], p. 253) anotaba que ya no estamos a salvo en el sueño como lo estábamos en el hecho de dormir, que pertenece a la historia y que el yo se adjudica como un acto propio. Soñar está más cerca de “la región nocturna” –o también, de una región en la que el día es lo *ininterrumpido* y lo *incesante* porque ya no encuentra cortes –ni de persona, ni de tiempo-.<sup>15</sup> En cuanto a su propia lógica representacional, en el sueño el fondo hace superficie, disipa su unidad de fundamento (disipa la unidad del sentido como fundamento de una razón y disipa la relación causa/efecto del sentido), evacuando las relaciones tanto perceptivas como lógicas en beneficio de una equivalencia a la vez sustitutiva y coalescente, permutativa y aglomerante.<sup>16</sup> Hay un principio de sustracción que el entendimiento opera para estructurar la visión, para estructurar la mirada, sustracción por la cual el fondo se separa de la superficie estableciendo su unidad como fundamento –y es este principio el que resulta quebrado o desmentido en el sueño, y así, el sueño destrona toda posibilidad dialéctica. Todo sale a la superficie, porque no puede distinguirse el ruido, el murmullo, el trasfondo, de la imagen. Blanchot (2008 [1969], p. 27-28) proponía pensar la profundidad como un desvío por el que se producía finalmente el *giro neutro* (una experiencia en la que las sucesivas escisiones entre lo mediato y lo inmediato, lo intuitivo y lo discursivo, el sujeto y el objeto quedaran a un lado, habilitando, en su lugar, una experiencia anterior o ajena o posterior a toda pregunta). La postulación de una zona de realidad en el sueño no implica la asunción sin retorno de un subjetivismo extremo, ni de la relación que va del adulto a su fantasma, ni de la metáfora a la impresión, ni del elemento sensible a su valor significativo, implica, en cambio, la reivindicación de una realidad cambiante, moviente y creadora. El sueño como experiencia perceptiva, y la indagación de sus imágenes, demandan la consideración de una zona pura de efectuaciones-temporales donde se lleva todo el fondo a las superficies y donde ya no hay ni verdad ni apariencia, ni modelo ni copias.

Es fundamental comprender que tanto el sueño como la imaginación –funciones que el opio activaba a su manera, pero que no dependen de él- son órganos de percepción y de conocimiento de esos otros planos de la realidad que no siempre comprendemos o advertimos (la noche, lo indefinido, lo incesante, lo ininterrumpido son en ese sentido funciones de esto mismo). El sueño y la imaginación activan “esas horas admirables” o “verdaderas fiestas del cerebro” y son la llave para adentrarnos en ellas. En consecuencia, adquieren un estatus a un nivel perceptivo pero también, en alguna medida, a nivel de las ideas, en cuanto que expresan la presentación del

---

<sup>15</sup> Maurice Blanchot relaciona el sueño con una zona *de extrañeza elemental e informe* donde ya no hay origen ni retorno al origen, alojando “lo semejante que remite eternamente a lo semejante”, dando cuenta de que no hay original ni copias sino sólo simulacros: “El sueño es el despertar de lo interminable, es al menos una alusión y un peligro llamado, por la persistencia de lo que no puede terminar, a la neutralidad de lo que se agolpa detrás del comienzo” (1992 [1955], p. 256).

<sup>16</sup> También Jean-Luc Nancy pensaba lo propio del sueño en una dislocación de los fondos y las formas: “La conciencia despierta dispone de una profundidad de campo, mientras que la conciencia o la impresión del sueño, y de la imagen, consiste ella misma en la superficie sobre la cual la profundidad viene a flotar en reflejos movedizos” (Nancy, “La imagen: Mímesis y Méthexis”, en *Escritura e imagen*. Vol. 2, 2006, p. 16).

inconsciente, y no la representación de la conciencia.<sup>17</sup> Comprender que las funciones de la imaginación o del sueño se ligan a estructuras, sistemas de relaciones o a elementos diferenciales que *son* sentido, y que se oponen a la representación, resulta fundamental para entender el potencial de la noción de sobrenaturaleza tal como la venimos definiendo, así como para exponer la potencia que pudiera concebir para sí la poesía en los términos de una resistencia al torniquete moral (Ley natural o mandamiento divino).

En este sentido, para establecer qué tipo de operación y qué función se pone en juego cuando hablamos de imaginación retomamos también la diferencia que es necesario hacer entre imaginación y fantasía, distinción que Baudelaire hace explícitamente:

L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. (Baudelaire, 2005 [1857], p. 302).

La imaginación no es la fantasía; no es tampoco la sensibilidad, aún cuando sea difícil concebir un hombre imaginativo que no fuera sensible. La imaginación es una facultad casi divina que percibe en principio, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.

Notemos que la imaginación es el órgano que percibe entre mundos (facultad casi divina), es la condición de posibilidad de la intuición que se tiene de la relación secreta e íntima de las cosas. Por este motivo, hay que diferenciar la imaginación *surnatural* de la imaginación sensible de los románticos y de la imaginación descriptiva del Parnaso. En el marco de lo que podemos pensar así como una *esteticidad surnaturalista*, la imaginación reclama, y pretende, liberarse de la ley de la naturaleza, y es además una resistencia de la conciencia poética contra la conciencia moderna.<sup>18</sup>

### *Nada nos arrastra hacia las alturas: figuras del desastre*

Dos acontecimientos marcan el siglo XIX con el signo de la ruptura, la Revolución Francesa como su acontecimiento inaugural –a la que siguieron en Francia las revoluciones de 1830, 1848, 1871–, y el acontecimiento simbólicamente determinante resumido en el postulado nietzscheano de la muerte de Dios.<sup>19</sup> En este contexto, las preguntas por el origen, la síntesis y el destino atraviesan numerosos

---

<sup>17</sup> Seguimos la crítica ontológica de la representación que Gilles Deleuze hace en *Diferencia y repetición* (1988 [1968]). Para una comprensión de la oposición entre la Idea (estructura-acontecimiento-sentido) y la representación, véase en especial el “Capítulo IV. Síntesis ideal de la diferencia”.

<sup>18</sup> Si la imaginación se vincula con la noción de conjetura y se liga también al sentimiento de lo artificial, esto no es para Baudelaire una fantasmagoría. En esta misma dirección fantasía y fantasmagoría se distinguen de imaginación y *rêve*.

<sup>19</sup> Los rasgos fundamentales que ligan el concepto moderno de “revolución” con la sentencia a muerte de Dios podrían leerse, en efecto, en una serie de corolarios vinculados con la crisis de fundamentos, la crisis de representación, la crisis de sujeto, y con una experiencia originaria de quiebre y de ruptura. Como se sabe, este ha sido el eje nodal para numerosos teóricos del siglo XX, que encuentran en estos síntomas hechos históricos, determinaciones epistemológicas y simbólicas. Entre otros Koselleck ([1979] 1993); Jauss ([1989] 1995); Calinescu (1991); Compagnon ([2005] 2007).

espacios del pensamiento y la política, y condicionan también el lugar específico del arte, en el marco de la “obra de arte total” que actualizará, en la última mitad del siglo, el wagnerismo. En un sentido amplio, la caída de los fundamentos en el plano de la experiencia colectiva y los intentos que el siglo articula para pensar la representación – sobre todo política- no son ajenos al orden más general de las relaciones problemáticas entre lenguaje, pensamiento y realidad –que articulan la condición problemática entre la historia y el sentido. En efecto, las discusiones estéticas y poéticas en las que Mallarmé toma parte a lo largo de la segunda mitad del siglo se desprenden de este mismo ámbito crítico.

En *Las palabras y las cosas* Foucault definía la modernidad como “el abandono del espacio de la representación”, época cuyo inicio situaba a fines del Renacimiento pero que encontraba a principios del siglo XIX “el umbral de la modernidad de la que aún no hemos salido” ([1966] 1999, p. 9). El cambio de paradigma –que define el paradigma propio de la modernidad- se explica para Foucault en el sentido de una historia del orden, que es la historia de lo Mismo y la historia de la semejanza: de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse a partir de la construcción de identidades. Si en la época clásica había existido una coherencia entre las teorías de la representación y el lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y el valor, esta configuración cambia en el siglo XIX.<sup>20</sup>

La experiencia de la modernidad europea es una experiencia autocentrada con centros en Londres y París y tiene lugar en una extraña mezcla entre el desencantamiento y la expectativa de salvación.<sup>21</sup> Al entusiasmo civilizatorio signado por el arrebató de lo nuevo y por la seducción de un tiempo tragado por su futuro, cuyas raíces se hundían en la solidez de una conciencia de identidad (en el punto mítico en el que la historia reconoce a los hombres como sus hacedores), le sigue un fin de siglo que, según una expresión de Nicolás Casullo, se resume en la “herida de un sujeto que sólo puede volver a buscar su imagen en la remoción de la promesa” (1991, p. 11), y esto porque se trata de una herida provocada, precisamente, por la “ilusoriedad de ser idéntico a lo que se dijo ser” (*ibíd.*).<sup>22</sup> Revocar esa promesa de identidad implica revocar la ilusión de un origen común, de una razón suficiente, de una historia universal como juicio universal, de una identidad trazada entre evolución y progreso. Implica en suma: revocar aquel orden de organizaciones y organismos que hacen funcionar y resultan funcionales a esta mismidad en la que caen todos los órdenes de la vida. De manera que

---

<sup>20</sup> Foucault explica ese cambio en los siguientes términos: “desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres; una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo; el análisis de los cambios y de la moneda cede su lugar al estudio de la producción, el del organismo se adelanta al de la investigación de los caracteres taxonómicos; (...) el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado.” (Foucault, [1966] 1999, p. 8.).

<sup>21</sup> Matei Calinescu (1991, p. 99) describía la conciencia de modernidad en la tensión entre inconformismo y confianza en la victoria final del *tiempo*.

<sup>22</sup> Nicolás Casullo reúne con el nombre de la *Remoción de lo moderno. Viena del 900* una serie de ensayos que dan cuenta en la Viena de fines de siglo de un malestar ante la modernidad, que se expresa como un rechazo a los fundamentos y a la cosa en sí incognoscible, en la forma de una reacción de la que participan poetas, compositores, arquitectos, filósofos, pintores entre los que se citan a Nietzsche, Kokoschka, Schönberg, Rilke, Klimt, entre muchos otros; en este mismo malestar de la cultura tienen lugar en Francia expresiones diversas que van en la poesía moderna de Baudelaire a Mallarmé, a Valéry o a Apollinaire.

la *remoción de lo moderno* significa ahora no sólo anidar contradicciones, paradojas y otros sentidos al interior de las palabras mismas que fundan aquella conciencia de orden, civilización y progreso, sino además producir en el seno mismo de las representaciones nuevos y diferentes dinamismos. Existe entonces, como advertía Casullo, un desafío incrustado al interior del lenguaje, “que le plantea a la experiencia moderna el reto de entenderse a sí misma ya no desde los dones del porvenir, sino desde la catástrofe de sus lenguajes y sus valores: la que escudriña desde lo indecible, a una civilización fundada en la arrogancia de sus discursos de identidad” (1991, p.10). Es decir que se produce un desgastamiento de la ilusión de la comunicabilidad universal de la experiencia, proveniente del iluminismo y renovada por el humanismo, que se había propuesto como fin una cultura universal, transparente y común a la humanidad entera.<sup>23</sup> Sin embargo, la esperanza iluminista de una apertura comunicable de los lenguajes se reedita tanto en el campo de las ciencias humanas –lo veremos en el caso específico de la lingüística- como en el campo del arte –donde el proyecto wagneriano significará uno de sus exponentes más acabados, fuertemente defendido en Francia por la *Revue wagnérienne* que encuentra entre sus ideólogos a Théodore de Wyzewa quien postula a Mallarmé como el Wagner francés de la poesía.

#### *Un pensamiento-mundo como tirada de dados*

La axiomática de la modernidad –que produce y opera sus propios mecanismos de asimilación- se estructura sobre dos grandes series orientadas ya no sólo a la interpretación (a la búsqueda de significados) sino a subsumir los regímenes de signos bajo la doble cara de la subjetivación y la significancia –estas dos condiciones hacen caer lo simbólico, la Ley, el acceso a la cultura, el efecto significante, la finitud del sujeto, en la identificación con la *falta-de-ser que es la vida*.

Nietzsche había recurrido, como se sabe, a la figura del nihilismo para diagnosticar una época signada por la desaparición de las grandes totalidades organizadoras de la existencia humana. La falta nihilista de mundo determina, en efecto, la experiencia estética y poética del fin de siglo. De ahí que el *nihilismo* haya significado un concepto filosófico clave para pensar la modernidad dando cuenta de un proceso histórico que se consuma en el siglo XIX y cuya continuidad persiste bajo diversas formas en la actualidad. Antes de eso, el término adquiere sentido para el romanticismo a partir de la crítica que Jacobi había dirigido al idealismo alemán y en particular a Fichte, censurando el subjetivismo radical por el que se postula toda realidad en el sujeto y cuya exaltación implica convertir toda cosa de fuera de la imaginación en nada (*nihil*), lo cual traía como correlato la pérdida del sentido y el valor –objeción que puede extenderse al criticismo kantiano-.<sup>24</sup> Pero además, instauraba la

---

<sup>23</sup> Como remarca Jorge Panesi, el problema del lenguaje y el de la inteligibilidad o comunicabilidad del mundo son, en efecto, un problema de orden político: “lo que podríamos llamar ‘el imperialismo racionalista’, ‘el afán totalitario de la transparencia’, o sencillamente ‘el colonialismo’” (2000, p. 80). De hecho, el colonialismo se legitima en una abolición de la diferencia bajo el supuesto moral de la universalización, que descansa sobre una pretendida *transparencia pacífica de la comunidad humana*.

<sup>24</sup> En función de la influencia que tuvo para la estética romántica, Paolo D’Angelo sostiene que: “Jacobi interpretaba el subjetivismo fichteano y el desarrollo del mismo, según el cual todo procedería del yo, como una negación de cualquier realidad de mayor entidad, como una negación de toda fe. La exaltación de la productividad del sujeto, resolviendo todo en el yo, hace que cualquier cosa de fuera de mi imaginación se convierta en *nada*. El idealismo es un *nihilismo* y lleva al ateísmo” (1999, p. 111). La posición idealista representa también una forma de ateísmo en virtud de la reducción de Dios al sujeto

escisión entre lo fenoménico y las formas de la imaginación que, en el siglo XIX, trasluce la derivación metafísica de la psicología científica que consiste en una escisión entre el fenómeno psíquico y el fenómeno fisiológico y la imposibilidad de captar el hecho de conciencia que ha dividido en dos –hipótesis que, como muestra Agamben, “acertadamente Bergson hacía remontar a la oposición cartesiana de *res cogitans* y *res extensa*, que se comunican en el hombre” (2004, p. 44).

Ahora bien, el término *nihilismo* toma un sentido específicamente filosófico con la crítica de Nietzsche a la modernidad autocentrada de finales del siglo XIX, refiriendo al momento en que la vida toma *valor de nada*, se la niega o se la deprecia. Esta depreciación va acompañada de la construcción de una ficción, necesaria para oponer algo a la vida y mediante la cual la vida se falsea y se posterga, próxima a convertirse en irreal.<sup>25</sup> Nietzsche se vale entonces del término “nihilismo” para catalogar toda empresa que pretenda negar la vida y despreciar la existencia –y encuentra en lo que llama “espíritu de venganza” un núcleo común para reunir el resentimiento, la mala conciencia y el ideal ascético. Pero además, si bien el espíritu de venganza se expresa

□

humano, si entendemos que el Dios de la *Doctrina de la Ciencia* se transforma en un Dios racionalizado y, por lo tanto, muerto. Sobre la continuidad entre idealismo alemán y nihilismo, Mónica Cragolini explica que: “El criticismo kantiano, que rechaza la posibilidad de un conocimiento inmediato de la cosa en sí, ha generado una gnoseología absolutizadora del entendimiento, con una posición fuertemente antropocéntrica a partir del yo que construye una realidad. En esta construcción de lo real, la cosa en sí queda reducida a nada y, en última instancia también se transforma en nada el sujeto mismo, ya que toda su realidad se reduce a la de su propia imaginación (*Einbildungskraft*) como productiva de la objetividad. Esta disolución se ahonda en Fichte, a partir del acto de libertad por el cual el yo al pensarse a sí mismo pone simultáneamente la oposición a sí mismo (no-yo). Porque para que una cosa sea un objeto captable para el entendimiento debe ser destruida como cosa subsistente y convertida luego en ‘cosa subjetiva’, es decir, producto del sujeto” (Cragolini, 2003, p. 16). Para un recorrido de los distintos nihilismos y la crítica de Nietzsche, véase Cragolini, M., *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: Biblos, 1999.

<sup>25</sup> La voluntad de negación de la que se trata se produce en un marco de diferentes alianzas entre la ontología y la antropología que dependen del poder de crear ficciones –que nos advierte sobre el poder de lo simbólico. Gilles Deleuze ha insistido, en su lectura de Nietzsche, sobre esto: “En la palabra nihilismo, *nihil* no significa el no-ser, sino en primer lugar un valor de nada. La vida toma un valor de nada siempre que se la niega, se la desprecia. La depreciación superpone siempre una ficción: se falsea y se desprecia por ficción, se opone algo a la vida por ficción. La vida entera se convierte entonces en irreal, es representada como apariencia, toma en su conjunto un valor de nada. La idea de otro mundo, de un mundo supra-sensible, con todas sus formas (Dios, la esencia, el bien, lo verdadero), la idea de valores superiores a la vida, no es un ejemplo entre otros sino el elemento constitutivo de cualquier ficción. Los valores superiores a la vida no se separan de su efecto: la depreciación de la vida, la negación de este mundo. Y si no se separan de este efecto es porque tienen por principio una voluntad de negar, de depreciar.” (Deleuze, 1971, p. 207). Al mismo tiempo, si la vida en su valor de nada y la ficción de los valores superiores en función de este valor de nada son el primer sentido y fundamento del nihilismo, Deleuze explica que hay un segundo sentido para el nihilismo, “más corriente”, un sentido reactivo que caracteriza la modernidad del siglo XIX: “Ya no significa una voluntad, sino una reacción. Se reacciona contra el mundo suprasensible, se le niega toda validez. (...) De esta forma, el nihilista niega a Dios, al bien e incluso a lo verdadero, a todas las formas de lo supra-sensible. Nada es verdad, nada está bien, Dios ha muerto. La nada como voluntad no es sólo un síntoma para una voluntad de la nada, sino, en el límite, una negación de cualquier voluntad, un *taedium vitae*.” (Deleuze, 1971, p. 208). En este sentido, Nietzsche va a considerar al menos dos clases de nihilismo: un *nihilismo negativo* (unido a una visión dialéctica y a una visión cristiana, el cual se funda en valores estatuidos desde siempre por un Dios, un *a priori*, un imperativo categórico); y un *nihilismo reactivo* (cuyas fuerzas hallan su voluntad en un nuevo principio, es decir, en un nihilismo desenmascarador de fundamentos, abierto a un pensar sin *arkhé* y a un obrar sin *télos*; y que intentará sustituir “verdades científicas” por “ficciones reguladoras” rompiendo el nexo entre el conocimiento y la verdad absoluta): “El primer sentido del nihilismo hallaba su principio en la voluntad de negar como voluntad de poder. El segundo sentido, <<pesimismo de la debilidad>>, halla su principio simplemente en la vida reactiva, en las fuerzas reactivas reducidas a sí mismas. El primer sentido es un *nihilismo negativo*; el segundo sentido, un *nihilismo reactivo*” (Deleuze, 1971, p. 209).

□

tanto biológica, psicológica, histórica como metafísicamente, el nihilismo es en realidad, como explica Gilles Deleuze, un “tipo” no separable de una *tipología*: “un tipo está precisamente constituido por la cualidad de la voluntad de poder, por el matiz de esta cualidad, y por la relación de fuerzas correspondientes: todo el resto es un síntoma” (1971, p. 112).<sup>26</sup> De este modo, el nihilismo es el presupuesto de cualquier metafísica y no la expresión de una metafísica particular, porque: “no existe *metafísica* que no juzgue y no desprecie la existencia en nombre de un mundo *supra-sensible*” (*idem*, p. 54). De ahí que la visión del ser sumida en el nihilismo esté implícita en toda aceptación del paradigma evolutivo del que depende el surgimiento y el desarrollo de la técnica moderna, pero también de la estética, con todas las implicaciones destructoras y la impresión de catástrofe difundidas incluso en la cultura actual. A fines del siglo XIX, Nietzsche profetizaba que los dos próximos siglos serían de nihilismo, considerando a la razón instrumental y a la técnica como los dos referentes paradigmáticos en la vaciedad del sentido.<sup>27</sup>

El fin del siglo XIX y la poesía moderna respiran de esta complicidad entre la voluntad de la nada y las fuerzas reactivas. Como ha notado Deleuze (1971) retomando la crítica de Nietzsche, si antes se despreciaba la vida desde la altura de los valores superiores y se la negaba en nombre de estos valores; este “nihilismo reactivo” se queda sólo con la vida, pero con una vida despreciada que se desliza en un mundo sin valores, desprovisto de sentido y de finalidad, rodando cada vez más lejos hacia su propia nada. Si antes se oponía la esencia a la apariencia; ahora se niega la esencia pero se conserva la apariencia. O lo que es lo mismo, estamos ante una época que advierte la exigencia de una comunidad sin fundamentos (sin origen y sin *télos*), pero mantiene la forma vacía de la presuposición más allá de todo fundamento: como presuposición de nada, que se convierte en pura destinación. Al interior mismo de aquellas tradiciones irradian las tentativas de otras maneras de concebir la vida, allí mismo Mallarmé exclamará: « J’écoute. ... À la Vie... » [“Yo escucho. ... A la Vida...”] (Mallarmé, 2003, p. 397).

### *La circulación de lo visible*

Por último, la división entre naturaleza y cultura que sustenta la representación del mundo moderno, encuentra su análogo en la escisión entre mundo exterior y mundo interior. El espacio de la ciudad, el gigantismo, la monumentalidad, el edificio, el vértigo de la velocidad, de la multitud, de la moneda, son algunas de las grandes figuras que sirven de campo privilegiado a muchos escritores y teóricos desde el siglo XIX; todas ellas, como advirtió Massimo Cacciari ([1979] 1991), implican un gran recinto

---

<sup>26</sup> De ahí que el nihilismo no sea una determinación psicológica, ni un acontecimiento histórico, ni una corriente ideológica, ni una estructura metafísica, sino antes un principio, del que depende toda nuestra psicología, nuestra historia, ideología y metafísica. En ese sentido el nihilismo (el resentimiento y la mala conciencia) no es un hecho histórico, sino el elemento de la historia como tal, el motor de la historia, el sentido histórico (el sentido de la historia que halla en el cristianismo, en un momento, su manifestación adecuada).

<sup>27</sup> La posición que ocupan la ciencia y la razón positiva en la definición y el diagnóstico nietzscheano del nihilismo son señalados por Cragnolini: “Nietzsche también previó la importancia de la ciencia en su configuración del nihilismo, sobre todo en su proyección como ‘sombra de Dios’ una vez muerto éste. El lugar ‘vacío’ dejado por Dios fue ocupado, en el transcurso de la historia, por otros ‘dioses’: el estado, la razón, (...) la ciencia.” (Cragnolini, 2003, p. 9). Agrega Cragnolini que el nihilismo “halla un referente paradigmático en la vaciedad de sentido generada por la ‘razón instrumental’ y la acelerada incursión de la tecnociencia en los más diversos ámbitos de la vida humana” (2003, p. 9).



escénico sin *templum*: un escenario de tumulto, de aglomeraciones y de vacíos, donde lo que se pone en escena es el problema de la experiencia configurada como tensión entre el exterior y la interioridad. Si el espacio de la Metrópoli o de la gran ciudad se gana como superficie y como un texto, éstos se ofrecen bajo el modo organizado de lo visible, queriendo neutralizar el enigma, lo infundado, lo contingente, el misterio –como si la ciudad misma concentrara (y obturara) en su tránsito y su circulación la totalidad de lo real vuelto visible en el plano estridente de los intercambios y las mercancías-. No obstante, esta voluntad de transparencia o cognoscibilidad conlleva como contraparte toda una zona de rugosidades y de pliegues, una *vida en los pliegues* como dirá Michaux.<sup>28</sup> En los bordes, los márgenes y los límites, el interior participa de esa suma de espacios sin espacio que exige para sí otra mirada. En eso consiste la profundidad intensiva del instante que no es otra cosa que la línea que une el interior y el exterior en una misma cara. De este modo, la experiencia de la modernidad reclama un centro y a la vez prepara vías extáticas o descentradas. Esto se comprueba en una doble legalidad de la palabra: por una parte, su ley de circulación es la de la consigna y el reporte –que Mallarmé llamará el « *universel reportage* » [“universal *reportaje*”] (*OC II*, p. 212); por la otra, la poesía va a reclamar allí diversos espacios diferenciales, como prueba de esto mismo se despliega, precisamente, la noción de verso mallarmeana. La reacción se motiva contra la palabra que se ha vuelto cartel, pauta publicitaria o slogan, una palabra que remite a una consigna carente de memoria.

Allí donde la existencia encontraba su ley en las formas del orden narrativo o prosaico, ligadas muchas veces a la función de fijar un paradero, una norma de identificación y de localización, y las formas de una política del reconocimiento, de ahí también la exigencia de un ordenamiento lineal, sucesivo, conclusivo de los hechos; esa totalidad –a la cual aspiraba la idea de novela- empieza a verse implosionada. La representación de la experiencia asume la conciencia de lo ilusorio de una totalidad prometida y en consecuencia de la fragmentación del mundo en sus detalles prosaicos.<sup>29</sup>

Cuando el lenguaje como instrumento de gran trascendencia se describe subsumido en la estructura del mundo tal como la definen las modernas ciencias de la naturaleza, la pulsión poética sucumbe en la pobreza del lenguaje del mundo. Este lugar de la palabra no puede sino resultar incómodo a las extendidas generaciones de poetas que van desde Baudelaire a Mallarmé, para quienes Dios ha muerto llevándose con él el suelo de lo absoluto y toda garantía que pudiera prometerles una distinción o una diferencia en el paraíso artificial de la escritura. Frente a las verdades de la ciencia, las palabras, como señalaba Sartre, se derrumban dejando en su lugar “un nominalismo desesperado” (2008 [1996], p. 28).

La poesía dará lugar, sin embargo, a una lengua poética o *interregno* que, como el *recuerdo bergsoniano*<sup>30</sup>, que vive en la medida en que su diferencia subsiste o es reconstruida (como aquello de lo que no se puede decir tanto que existe, como que insiste), no tiene ni origen ni retorno al origen, sino que se pierde en sí misma, en el lugar inextenso de la palabra, un lugar que, como pensaba Agamben (1995, p. 15), no es espacial sino más originario que el espacio. Ese *interregno* podría leerse también en las siluetas de un teatro que excede a la representación, según un tiempo que no es el de la obra, sino el de la memoria, la ensoñación, la conciencia sin nombre (sin autor) de una

---

<sup>28</sup> El libro de poesías de Henri Michaux, *La vie dans les plis* es de 1949.

<sup>29</sup> Seguimos a C. Magris, “Ensayo sobre el fin”, en *La remoción de lo moderno*, Casullo, N. (comp.), p. 39-46.

<sup>30</sup> Aquél que como explicaba Deleuze (2008 [1986], p. 30) se conserva en sí mismo, en su espacio, y vive en la medida en que ese espacio subsiste o es reconstruido.

experiencia que hace experiencia en el lenguaje, que está siendo representada, y que resuena por ello en un *libro por venir*.<sup>31</sup> Se despliega en esa experiencia poética, sobre el manto de la incomodidad de la experiencia moderna, un pensamiento poético y una poética del pensamiento –o una existencia poética- que coincide con el Gran Libro o el Libro futuro, al que se entrega, como expresaba Mallarmé a Verlaine, *humildemente la morada* –la única morada que tiene el poeta: el lenguaje. Pero no se lo entrega para negarlo, ni para sustituirlo por alguna trascendencia, sino para ganar su *llama*, esa *obra pura*, o noción pura que concibe Mallarmé, y que no es otra cosa que la gestación de un lugar donde se halla su propia mutabilidad y duración, su quintaesencia y su capacidad de *golpear materialmente a la verdad*. Milagrosamente allí, el problema de la existencia poética ya no reside en la determinabilidad inteligible o posible de la poesía, en su esencia o su potencia, sino en una *ex-posición* de la poesía: es decir, la vida de una ausencia cuya persistencia es la que da lugar a la obra.

---

<sup>31</sup> Con la expresión “el libro por venir” glosamos a Maurice Blanchot cuyo pensamiento inconmensurable ha abierto las condiciones de un espacio del sentido como obrar constante en la construcción del mundo, en la invención de la historia, afirmando una vía no dialéctica –en ese sentido ha desarrollado las figuras del *libro por venir* y de la *comunidad inconfesable*. Cf. Blanchot, *L’entretien infini*, Gallimard, 1969 [t.e.: *La conversación infinita*, Arena libros: Madrid, 2008].

## De la noche polar a la noche solar: la crisis de la Nada

### *La crisis metafísica*

En el año 1863 Mallarmé obtiene el certificado que lo habilita a enseñar inglés y consigue un curso en el Liceo de Tournon (en Ardèche), hasta su mudanza definitiva a París en 1871 padecerá los sucesivos traslados a los Liceos de Tournon (1863 a 1866), Besanzon (1866 a 1867) y Avignon (1867 a 1871). Los años que transcurren entre 1864 y 1869 son de una intensa búsqueda e indagación personal sobre su escritura. Su correspondencia es ocasión de todos los movimientos de esa vida en los márgenes, que él mismo considera un “exilio”, a la vez forzado y autoimpuesto, a la vez de la capital y de la escena literaria.<sup>1</sup>

Tal como nota Yves Bonnefoy (1995), las cartas hacen visible un agrupamiento según dos momentos bien diferenciados: la correspondencia del período en el que vive en la provincia, podríamos decir el Mallarmé del “exilio”; y la del período en que se instala definitivamente en París, a partir de 1871.<sup>2</sup> El primer momento es testimonio de la íntima relación en que se encuentran la escritura, la poesía y la pregunta por el sentido de la propia práctica.<sup>3</sup> La secuencia de eventos que tienen lugar en su vida y el tiempo en que transcurre esa existencia consuetudinaria entablan una especie de rivalidad con el tiempo privilegiado de la escritura (tiempo de la excepción); se podría medir el contrapeso que establece Mallarmé entre las formas de lo habitual y el discurrir excepcional de la tarea poética, que se concibe como un tiempo primordial, serio, precioso, el cual ocupa obsesivamente la extensión de las cartas. En efecto, la práctica de escritor se imagina en un tiempo fuera del tiempo, una región deseada o soñada que, sin embargo, comienza a convertirse en un lugar tortuoso por dos razones: en primer lugar, por el peso con que vive su trabajo en el Liceo, del cual resulta la falta de tiempo para la escritura; en segundo lugar, por la búsqueda poética de un estilo “propio”, de « une poétique très nouvelle » (*Corr.*, p. 206), que se refleje en una obra, ligada a la necesidad de hacerse un nombre propio en la escena poética de París. Esta búsqueda de

---

<sup>1</sup> Desde las primeras cartas en las que relata su establecimiento en Tournon, Mallarmé se referirá al alejamiento de París como a su “exilio”. Cf. Carta a Armand Renaud, del 20 de diciembre de 1863 (*Corr.*, p. 155); y un año más tarde, en una carta a Cazalis de julio de 1864, habla de una condena a “permanecer exiliado en este miserable Tournon” (*Corr.*, p. 187). El modo en que la distancia de París es vivida como un exilio se reitera en la correspondencia a lo largo de todos esos años.

<sup>2</sup> En ese primer período Bonnefoy advierte un “decir expansivo” (1995, p. 10) –que indicaría una necesidad de hablar de su obra, de su escritura y de explicar esa experiencia a su próximos– en contraposición a lo que se observa del Mallarmé de París, en el sentido de cierto laconismo donde prima lo “no-dicho” (Bonnefoy, 1995, p. 13), e incluso un deseo de no decir –en efecto, predominan las cartas cortas, en su mayoría respuestas atentas, serias o tarjetas de cortesía. En su correspondencia tardía se evidencia, entonces, un creciente silencio sobre la poesía. Cf. Bonnefoy, Yves, “L’unique et son interlocuteur”, Préface a la *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, 1995, pp. 7-29.

<sup>3</sup> En las cartas del primer período se plasma la estrecha proximidad entre la escritura de *Hérodiade*, el descubrimiento de la Nada y la posterior escritura de *Igitur*. También el modo en que se enlazan las inacabadas *Notes sur le langage*, la lectura de Descartes y la salida de lo que él mismo denomina la crisis del Absoluto. En este sentido, las reflexiones sobre el lenguaje y la poesía dispersas en la correspondencia, la escritura de *Hérodiade a Igitur*, y el “sonnet en –yx”, pueden leerse en el espesor de un diálogo que las atraviesa y aclara.

una poética y una estética personal, por una ecuación negativa entre el sueño (el deseo) y la realidad (la ausencia de obra), empieza a manifestarse como una tensión entre la obra la soñada (virtualmente posible o imaginada) y sus encarnaciones reales (intenciones plagadas de bloqueos, dificultades y dilaciones). En este marco, Mallarmé comienza a relatar y a sintomatizar las primeras expresiones de una crisis que él mismo considerará un malestar tanto físico como moral, que encierra una enfermedad nerviosa, la cual está, para él, estrechamente enraizada en todo el “aparato del lenguaje”.<sup>4</sup>

De esta manera, en la correspondencia constatamos el modo en que las reflexiones sobre el lenguaje –y sobre la escritura poética- se entretajan con el cuerpo (y la enfermedad), la reflexión sobre el sentido de la propia práctica interviene como pregunta existencial. La práctica poética y la reflexión existencial se revelan para Mallarmé como dos dimensiones recíprocamente plegadas, y como desplegándose sobre un mismo plano de contingencias que finalmente se le hacen abismales. A partir de las dificultades que presenta la puesta en práctica de una escritura –la configuración del sentido, la posibilidad de nombrar, de *dar la palabra* a la vivencia o a lo que sueña y canta, de producir el *efecto deseado*- Mallarmé llega a la indiferencia absoluta, a la conciencia de los límites indefinidos de la propia subjetividad, pero también, a un pensamiento que se piensa sin fondo, a sensaciones o afectos sin origen ni fines, a la experiencia de un cuerpo que padece algo para lo que no tiene nombres. Se trata de una experiencia que Mallarmé llamará el abismo de la Nada, pero también, lo Bello, lo Eterno, lo Inmutable, el Sueño, la Noche solar o la gran Noche, una concepción Pura, la visión-una del Universo, el Misterio. Todos esos son los modos con los que se refiere a la experiencia de aquello que lo someterá a lo largo de más de cuatro años al vértigo de *instantes cercanos a la locura entrevista con éxtasis equilibrantes*.<sup>5</sup> En los bloqueos de escritura el *pensamiento se piensa* hasta llegar a una interrogación pura de lo existente, en los límites entre el pensamiento, el lenguaje y lo real –entrecruzamientos en los cuales lo existencial y lo ontológico aparecen articulados uno al otro. La pregunta por la creación poética se enfrenta con la pregunta por la creación del sentido; la pregunta por el sentido *en* la escritura desencadena la pregunta por el sentido *de* la escritura, que es para Mallarmé la pregunta por el sentido de la propia existencia poética.<sup>6</sup> No obstante, todo se contamina allí de afectos, angustias, desesperaciones y dolencias físicas que acrecientan su dificultad para respirar –los síntomas de un reumatismo incipiente son también las dificultades para encontrar sentido, o para encontrar tierra firme en la propia tierra, un pecho *voluptuoso* desde donde proferir la voz, encontrar palabras nunca antes pronunciadas o respirar con otros. Lo problemático es lo que no conspira.

En abril de 1866 Mallarmé va a empezar a hablar intensamente del padecimiento, por momentos agudo, de una profunda crisis que lo deja sin aliento –que él mismo va a contabilizar desde de una corta estancia en Cannes junto a su amigo Eugène Lefébure, en el mes de abril de 1866. Si siguiéramos las menciones a su trabajo poético a la luz de la sucesión de algunos hechos que se desencadenan por esos años,

---

<sup>4</sup> Años más tarde, en 1870, habiendo según él mismo encontrado el modo de contener esa crisis mediante su proyecto de tesis y doctorado, Mallarmé escribe a Lefébure: « Pour ne faire qu'un effort du tout, j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant, du reste, que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse » (*Corr.*, p. 466). El subrayado es nuestro.

<sup>5</sup> Carta a Lefébure del 3 de mayo de 1868: « (car je passe d'instant voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes) » (*Corr.*, p. 384).

<sup>6</sup> « Devant le papier, l'artiste *se fait* » (*Corr.*, p. 227), escribe Mallarmé.

podríamos permitirnos ponerlos en relación e imaginar el modo en que Mallarmé vive esta crisis a la vez como una crisis de escritura y una crisis de escritor.<sup>7</sup>

En 1864, Mallarmé comienza a escribir *Hérodiade* (exactamente un mes antes del nacimiento de su hija Geneviève, el 19 de noviembre), y siente haber descubierto una poética nueva, una poética del sentimiento y del *efecto* –que considera plasmar en su poema *L’Azur*.<sup>8</sup> Paralelamente, entre 1863 y 1864, manifiesta su intención de mantener una presencia activa en la escena literaria, refiere posibles publicaciones en revistas de reseñas de libros, algún ensayo (en 1864 se publica “Symphonie littéraire”), así como de sus poemas y de sus traducciones de algunos poemas de Poe.<sup>9</sup> En 1865 continúa con *Hérodiade* pero, si bien el tiempo de trabajo de esta obra lo había estimado en cuatro años, habla ya de las dificultades que le presenta, y alude al *Fauno* (en su origen pensado para el teatro) como el contrapunto saludable de la contrariada *Hérodiade*.<sup>10</sup> En los primeros meses de 1866, el entusiasmo decae y encuentra un punto de inflexión cuando aparecen publicados en una pequeña antología personal once poemas suyos en el primer *Parnasse contemporain*, no obstante lo cual Mallarmé queda descontento y siente aquello como un literal fracaso.<sup>11</sup>

Es este el marco en el que se inscribe la conocida crisis del Absoluto de los años sesenta. De ese modo, entre 1866 y 1867 el “encuentro” con la Nada y el abismo en el que lo sumerge, dan cauce a la concepción de una Obra Pura –que se desea como redención. En las antípodas de aquellos poemas « trop imparfaits » (*Corr.*, p. 304) aparecidos en el *Parnasse*, Mallarmé concebirá el proyecto y el plan de una Gran Obra –que incluye en un primer momento a la ya comenzada *Hérodiade*, pero a la cual más tarde parece superar e incluso negar. En 1868, cuando afirma « Décidément, je redescends de l’Absolu » (*Corr.*, p. 384), se producirá un pequeño viraje y empezará a referirse a esa Obra pura como a una “horrible visión” o *Sueño* en su “desnudez ideal” que lo han llevado casi a la pérdida de la razón y del sentido de las palabras familiares.<sup>12</sup>



<sup>7</sup> Podríamos permitirnos usar la expresión de Pascal Durand (2008) “Du sens des formes au sens des formalités” que resume la tesis de su libro, porque se trata en efecto de una crisis tanto de las formas (una crisis estética) como de legitimación.

<sup>8</sup> Cf. carta a Cazalis, 7 de enero de 1864 (*Corr.*, p.160-162); y carta a Cazalis, 30 de octubre de 1864 (*Corr.*, p.206). La extensión pensada para *Hérodiade*, calculada en unos ochocientos versos, daba cuenta de la magnitud de esa obra.

<sup>9</sup> En diciembre de 1865 Mallarmé viaja unos días a París, el 23 de ese mes escribe una carta a su mujer Marie, luego de haber estado en una cena con poetas parnasianos como Catulle Mendès y Laconte de Lisle, dando cuenta no sólo de su entusiasmo sino del modo en que entreveía su inserción en la escena poética, escribe: « En effet, j’ai eu à Paris l’accueil le plus cordial et le plus triomphant que tu puisses rêver pour un Poète » (*Corr.*, p. 268). En esa misma carta menciona el ofrecimiento de Mendès para publicar sus poemas en una revista y reunirlos también en un libro. Sobre la mención a las traducciones de los poemas de Poe, véase la carta a Albert Collignon, del 11 de abril de 1864 (*Corr.*, p. 176).

<sup>10</sup> En una carta a Cazalis, fechada el 15 o 22 de junio de 1865, Mallarmé escribe: « J’ai laissé Hérodiade pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m’avait stérilisé, et, dans l’intervalle, je rime un intermède héroïque, ont le héros est un Faune » (*Corr.*, p. 242).

<sup>11</sup> Carta a Cazalis, 21 de mayo 1866: « Je recueille depuis quelques jours toutes les livraisons qui renferment la mienne, afin de les retirer de l’hostile clarté du jour. Tu n’ignores pas que j’ai été victime d’une désolante surprise, de laquelle je me prends au Sort et à l’Absence, ne me résignant pas, sans tristesse, à accuser l’incurie de Mendès. (...) [P]lusieurs poèmes il est vrai merveilleusement retouchés, mais d’autres surchargés de ratures provisoires, - détestables, en un mot, quand ils auraient pu être passables en conservant l’ancienne version, et exquis en recevant la nouvelle, que j’ai ici, sur la table, et qui est absolument belle, je te jure. Cela m’a été au cœur, car tu sais que je ne tiens nullement à la publicité, mais l’acceptant, à ne livrer que des œuvres qui puissent m’assurer un renom de perfection. Enfin, ne parlons plus de cette méchante affaire ». (*Corr.*, p. 304-305).

<sup>12</sup> Carta a François Coppée, 20 de abril, 1868: « Pour moi, voici deux ans que j’ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique

Ya no hablará, entonces, de la Obra Absoluta (“la poesía en su expresión perfecta”), sino de poemas “teñidos” de absoluto. En efecto, a partir de 1868 se evidencia un paulatino abandono de la noción de Gran Obra por lo que podríamos llamar la *Obra futura*, que es su “vicio” o su “manía”, y que se probará sólo por porciones, dando cuenta de esa obra absoluta sólo en potencia.<sup>13</sup> Mallarmé resignará ser el poeta soñado y en su lugar se definirá como « un poëte en quête d’une rime » [“un poeta en busca de una rima”] (*Corr.*, p 386). Sin embargo esa Gran Obra, que en algún momento había pensado como un descubrimiento, deja su marca hasta el punto en que cabría preguntarse en qué medida decidirá tanto su propia poética como la dignidad de la poesía.

En el camino de regreso del sueño del Absoluto Mallarmé escribe el “Sonnet en –yx”, o “*Sonnet allégorique de lui-même*” (que envía en julio de 1868 a Cazalis). En 1869 se fecha su lectura del *Discours de la méthode* de Descartes, y en marzo de ese año vuelve a publicar en el *Parnasse contemporain* –esta vez una escena de *Hérodias*, la única que finalmente terminará; en noviembre hace la primer mención a *Igitur*, obra destinada, según él mismo, a liquidar la crisis del absoluto: “es un cuento, por el cual voy a abatir el viejo monstruo de la Impotencia (...). Si se hace (...) yo estoy curado; *similia similibus*”<sup>14</sup>. Todo se trata de abandonar las causas y las razones para entrar en la zona de las efectuaciones: *si la obra se hace, el artista se hace* –así lo había expresado en 1865: « *Devant le papier, l’artiste se fait* » (*Corr.*, p. 227). El otro acontecimiento que marca esta salida del Absoluto es su interés en la ciencia del lenguaje que lo lleva, en 1870, a pedir una licencia en el Liceo de Avignon hasta septiembre de 1871, no sólo en función de su desmejorada salud sino también en miras al proyecto de una tesis sobre el lenguaje y una tesis latina sobre la divinidad –definidas por él mismo como “el fundamento científico” de su obra, y como una vía para hallar una mejor posición profesional. Finalmente se concreta su mudanza a París, en 1871, nace su hijo Anatole y consigue un curso en el Liceo de Condorcet, que le permite instalarse definitivamente en esa ciudad, 29 rue de Moscou, hasta su mudanza, en 1875, a la célebre rue de Rome –donde se realizarán las sesiones de los “Martes” poéticos. Hasta aquí, una primera mención de algunos hechos en su encadenamiento cronológico. Sabemos entonces que esa crisis es para Mallarmé una crisis de escritura y una crisis de lenguaje, una crisis estética y una crisis poética, que se desencadena vinculada a una enfermedad que tiene ella misma algo contra las palabras, algo en contra del aparato mismo del lenguaje.

## La Salud

---

et d’oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d’une Œuvre pure, j’ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières. » (*Corr.*, p. 380). Marchal hace notar que hay una cita implícita de un verso de *Hérodias*: « J’ai de mon rêve épars connu la nudité ! » Cf. nota 4 a la edición de la *Correspondance*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>13</sup> Casi veinte años después, en la famosa carta autobiográfica a Verlaine, de 1885, Mallarmé escribirá: “He aquí la confesión de mi vicio, puesto al desnudo, querido amigo, que mil veces he rechazado, el espíritu afligido o cansado, pero eso me posee y lo lograré tal vez; no hacer esa obra en su conjunto (¡se necesitaría ser no sé quién para eso!) sino mostrar un fragmento ejecutado, hacer centellejar por un lapso la autenticidad gloriosa, señalado así el resto todo entero para el cual no basta una vida. Probar por las porciones hechas que ese libro existe, y que he conocido lo que no podré realizar” (traducción R. Alonso, *Cartas sobre la Poesía*, Córdoba: Ediciones el copista, 2004, p. 133-134).

<sup>14</sup> Carta a Cazalis, 14 de noviembre de 1869 : « c’est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l’Impuissance (...). S’il est fait (...) je suis guéri ; *similia similibus* » (*Corr.*, p. 451-452).

La crisis cuyo período más crítico se manifiesta entre los años 1866-1867 –con una recaída en 1868 y otra en 1869, hasta su contención en 1870– es definida por Mallarmé como una enfermedad moral y física. Este lazo entre un estado de salud físico y un estado de salud moral (y por qué no espiritual) establece una continuidad entre ambas esferas que se realiza en el lenguaje. En efecto, el órgano del lenguaje es como un sexto sentido del que depende todo lo demás; ese órgano del lenguaje es el lugar donde las funciones del cuerpo moral y del cuerpo físico se indeterminan y se confunden, de ahí que Mallarmé insista en la imbricación entre reumatismos, insomnios y cefaleas y el aparato del lenguaje (esa crisis de lenguaje que incluye el descontento ante la publicación, la sensación de imposibilidad y los consecuentes bloqueos de escritura).<sup>15</sup>

En esos años la salud es un *edificio frágil*, una construcción tan frágil y delicada como alarmante, a la que Mallarmé se refiere como un “lodazal inquietante” [*bourbier inquiétant*] que no deja dormir al “agua pura” de su espíritu.<sup>16</sup> Pero esta tensión no es la expresión de una lucha entre lo puro y lo impuro, ni entre el cuerpo y el espíritu, sino la expresión de una indiferencia producida por el desmoronamiento de las funciones del lenguaje. De tal manera que este lodazal que ilustra el malestar y no permite el fluir claro del sentido es una “angustia anormal” que *oprime* tanto el juicio como el pecho. Próximo a la locura, el origen de este estado de excepción es una pérdida de las funciones normales del pensamiento, provocada por la caída en una “gran Noche”<sup>17</sup>, a la que se refiere también como a una “confusión total”, en la que el pensamiento pierde sus funciones, se olvida la voluntad y se ve alargado [*distendu*] en la “plenitud del Universo”.<sup>18</sup> Desde un comienzo, esta “fase singular” del malestar se reconoce

---

<sup>15</sup> Se ha señalado que Mallarmé siempre había sentido su salud como una salud endeble y que da reiterados testimonios desde sus primeras correspondencias sobre los padecimientos que lo aquejan: reumatismo, dolores de cabeza, de dientes, fluxión de tórax, atroces neuralgias, insomnio desde los 22 años: <<Sufro atroces reumatismos>>...<<Me veo con espanto como una ruina>>...<<Hay en la ventana cuervos que me incuban y me esperan>>. Durante la primer crisis de reumatismo en 1859 menciona sus <<terribles antecedentes>>: su madre ha muerto joven, su hermana también; y su hijo morirá a los ocho años (Cf. Léon-Dufour, 1975, p. 338-339). No obstante, podemos notar que, a partir de lo que él mismo llama su crisis del Absoluto, existe para él una conciencia del vínculo entre la salud mental y la salud física, y del nodo que entre ambas puede trazarse con respecto al verbo (al decir, a la poesía y a la relación entre pensamiento y lenguaje).

<sup>16</sup> Carta a Lefébure, 3 de mayo de 1868: « J’effleurai le sujet de ma santé n’aimant pas à troubler ce boubier inquietant aux heures où il veut bien laisser dormir l’eu pure de mon esprit : (...) (car je passe d’instant voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes), si ce n’est que je suis dans un état de crise qui ne peut durer, d’où vient a consolation : ou j’irai plus mal ou je me guérirai, je disparaîtrai ou je resterai, ce qui m’est parfaitement égal pourvu que je demeure pas dans l’angoisse anormale qui m’opresse. –Décidément, je redescends de l’Absolu » (*Corr.*, p. 384). El subrayado es nuestro.

<sup>17</sup> Carta a Cazalis, 19 de febrero de 1869: « mon cerveaux, envahi par le Rêve, se refusant a ces fonctions extérieurs qui ne le sollicitaient plus, allait périr dan son insomnie permanente ; j’ai imploré la *grand Nuit*, qui m’a exaucé et as étendu ses ténèbres. La première phase de ma vie a été finie. La conscience, excédée d’ombres, se réveille, lentement formant un homme nouveaux, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. Cela durea quelques années pendant lesquelles j’ai à revivre la vie de l’humanité depuis son enfance et prenant conscience d’elle même» (*Corr.*, p. 425). (Esta carta fue escrita por Marie, se conserva la ortografía original que se sigue en la edición de la *Correspondance* de Marchal. El subrayado es nuestro.)

<sup>18</sup> Carta a Cazalis, 4 de febrero de 1869: « En effet, voici la phase singulière où je suis. Ma pensée, occupée par la plénitude l’Univers et distendu, perdait sa fonction normal : J’ai sentis des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d’écrire, et l’hystérie allait commencer a troubler ma parole. Un violent rappel de la volonté oubliée, et une grave concentration des forces réfléchives, pendant un alitement volontaire de deux jours ; semblent faire passer au cœur rattaché le prop plain de sa pensée, qui, délivrée redeviendra elle-même. Tu juges ce que cette localisation demandera d’efforts délicats et tenaces pendant

íntimamente ligada al acto de escribir y es caracterizada como una “histeria que enturbia la palabra”, por lo cual Mallarmé llegará incluso a tomar la decisión de no escribir ni tocar un libro por tres meses (tiempo en el que su esposa Marie escribe por él las cartas que le dicta).<sup>19</sup> Se trata de una aversión total a las huellas de la pluma. De manera que el lenguaje indagado hasta el límite en el acto de escritura se enturbia, se extiende, se disemina, se *con-funde* con “la plenitud del Universo” y las “tinieblas”, con la “gran Noche” y la “Gran Obra”, con “la angustia” y “el éxtasis” equilibrantes, encausando y desencadenando la *disolución del ser* que está en el fondo de esta crisis, y este estado *anomal* de los sentidos (algo que no se desvía de la regla como lo *anormal*, sino que está en realidad causado por una desviación constitutiva, positiva, esa *desviación indefinida* en el umbral de las causas y los efectos que indica la duración, el cambio y la variación continua de las cosas).<sup>20</sup>

En el año 1869, tras casi tres años de crisis, Mallarmé va a diagnosticar que su “Sueño” [*mon Rêve*] es la desgracia de su salud<sup>21</sup>:

Moi, - si ma santé ne touchait pas au Rêve (et c'est là son malheur), je n'en parlerais jamais – je suis toujours sous l'influence de ma crise la plus funeste : je me démène, à tâtons. Ce que je vois de sûr est que tout l'édifice patient d'une année, - soins et luttas, efforts de minutes accumulées – s'est écroulé, et qu'il faut chercher le mot énigmatique précisément dans l'inanité de la tentative de guérison : douches, développement extérieur, je crois que tout cela a aggravé le mal – : qu'il faut l'accepter comme permanent, compter avec lui, et en acquérir une expérience et une habitude qui puissent, au moins, déjouer ses effets. (Car, quant à la nature, elle est trop faussée en moi, et monstrueuse, pour que je me laisse aller à ses voies). (Carta a Cazalis, 7 de enero de 1869, en *Corr.*, p. 417. Los subrayados son nuestros).

Yo, -si mi salud no rozara mi Sueño (y está ahí su desgracia), no hablaría más de eso – estoy todavía bajo la influencia de mi crisis más funesta: me desvivo, a tientas. Lo que veo con certeza es que todo el edificio paciente de un año, -cuidados y luchas, esfuerzos de minutos acumulados – se desplomó, y que es necesario buscar la palabra enigmática precisamente en la inanidad de la tentativa de curación: duchas, exposición exterior, creo que todo eso agravó el mal – : que es necesario aceptarlo como permanente, contar con él, y adquirir de él una experiencia y un hábito que puedan, al menos, desbaratar sus efectos. (Porque, en cuanto a la naturaleza, ella está demasiado falseada en mí, y monstruosa, para que me deje ir por sus vías).

La palabra enigmática es precisamente la palabra “cura”; el desarreglo de este órgano de lenguaje, su disolución en la noche, no tiene cura, esa es su naturaleza monstruosa. De

---

les minutes de la nuit et du jour. » (esta carta fue escrita por Marie –esposa de Mallarmé– y la edición de Marchal ha conservado su ortografía) (*Corr.*, p. 423).

<sup>19</sup> « J'ai fait un vœu, à toute extrémité, qui est de ne pas toucher à une plume d'ici à Pâques. [...] le simple acte d'écrire installe l'hystérie dans ma tête, ce que je veux éviter à toute force pour vous, mes chers amis à qui je dois un Livre et des années futures. » (*Corr.*, p. 425) (Carta a Cazalis, escrita por Marie, esposa de Mallarmé, y que en la edición de Marchal conserva la ortografía).

<sup>20</sup> Lo *anomal* es según Deleuze “lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización” (2002, p. 249). Para una consideración del factor *anomal* véase también Juan Salzano, “Prólogo. Deleuze y la brujería”, en *Deleuze y la brujería*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p. 9-27, allí considera que lo *anomal* es “la imprevisible y difusa frontera que serpentea entre los reinos, los géneros y las especies” (Salzano, 2009, p. 16).

<sup>21</sup> La misma idea había escrito en una carta anterior al mismo Cazalis, del 27 de diciembre de 1868: « Tout l'édifice, si patiemment reconstruit, de ma santé, et morale et naturelle, s'est écroulé : inutile ce long travail d'insecte. (Je vais recommencer). – Ne serait-ce que l'hiver ? est-ce plus que cela ? j'ai beau me scruter, je l'ignore. » (*Corr.*, p. 415).



ahí que el malestar se asume como algo incurable<sup>22</sup>, algo que hay que tomar como permanente, porque está alojado en las condiciones enigmáticas de la existencia. De modo que ese mal es en cierto modo un *farsante*, que se ha hospedado en el propio cuerpo, que ha colonizado la propia vida y cuyas astucias es necesario desbaratar –dejar fuera de juego.

Por esta razón, en la correspondencia de 1869, Mallarmé incorpora una estrategia, un “dique de contención” para el Sueño, para la *Noche*, que es la plenitud del Universo desencadenada, aquello que ocupa todo el pensamiento produciendo esos instantes de locura y de éxtasis. Mallarmé ha diagnosticado entonces su enfermedad como una enfermedad del pensamiento que produce efectos tanto físicos como morales, y que tiene sus orígenes en una crisis de lenguaje –en la escritura, en la palabra. Paralelamente a que el malestar subsiste y se acepta como algo *crónico*, Mallarmé adjetiva sus síntomas con la palabra *mômerie* y sus estrategias de curación con la palabra *ruses*: *ruses* (ardides o astucias) y *mômeries* (comedias o hipocresías).<sup>23</sup> En efecto, esos ardides y astucias tienen que ver con un método para contener este estado de angustia anormal, que comprende el comienzo de sus estudios para el proyecto de tesis y de licenciatura:

Mon *absence cataleptique*, malgré mes ruses m’a totalement repris, avec l’hiver : mais je tenais cachée une ressource qui, je crois, demeurera inviolée. Retrouvant en face d’un livre toute ma pensée, je m’étais initié à des études (de linguistique), mon refuge au cas échéant. (“Carta a Cazalis, 31 de diciembre de 1869”, *Corr.*, p. 457. Marchal anota que ese libro es « sans doute le *Discours de la méthode* de Descartes »).

Mi *ausencia cataléptica*, a pesar de mis ardides me volvió a tomar totalmente, con el invierno: pero tenía oculto un recurso que, creo, permanecerá inviolado. Reencontrando enfrente de un libro todo mi pensamiento, me había iniciado en estudios (de lingüística), mi refugio llegado el caso.

Los estudios sobre el lenguaje son un *ardid* (y un *refugio*) para desoír el abismo de la noche que desborda todo lenguaje; se trata también de la noche en la que se encuentra el poema en proceso, abierto a múltiples combinaciones y posibilidades cuya suma contiene al poema ideal, pero cuya multiplicación hace imposible el poema y la obra. Si la relación entre las nociones y las condiciones (o principios) que toda noción implica para pensar lo existente se disgregan en la Nada, del mismo modo que se destruye el yo, en este momento Mallarmé siente una necesidad de imaginar un ardid: volver a establecer relaciones y principios al nivel de la lengua.

Este malestar retorna entonces como *comedia* ante los ardides de quien ya no es aquí un paciente; de ese modo, tanto los síntomas como los recursos para contenerlos introducen un rasgo de humor en el medio de la enfermedad, indicando además la vía de la ficción mallarmeana (la idea entendida como ese *medio puro* de donde procede el sueño) que vendrá también a contener el exceso del pensamiento en la región de lo

---

<sup>22</sup> Cf. también la carta a William Bonaparte-Wyse, 20 de mayo de 1869 (*Corr.*, p. 439).

<sup>23</sup> Si los métodos que se utilizan para contenerlo son “ardides” [*ruses*], ese abismo es él también una “comedia” [*mômeries*], cuyos efectos hay que “desbaratar”: « Un vieux malaise, ramené par l’hiver, m’a inquiété ces derniers temps avec des palpitations de cœur et semblables mômeries, qui demandent simplement du calme et la cessation des gros yeux et des grosses voix dont je subsiste » [“Un viejo malestar, traído por el invierno, me inquietó estos últimos tiempos con palpitaciones de corazón y semejantes comedias, que demandan simplemente calma y el cese de toscos ojos y toscas voces con las que subsisto”] (*Corr.*, p. 452-453).

indefinido e inhóspito. La tesis es un “brillo de voluntad” [*lueur de volonté*] destinado al bienestar “moral”, es un “resultado ficticio” [*résultat fictif*] que, al menos, aportará una vía de acción para la Obra.<sup>24</sup> Los estudios sobre lingüística –que apuntalan tanto las reflexiones sobre el lenguaje como la escritura de *Igitur* (“esta serie de experiencias que inauguro”)- se definen como la “prueba inversa”, a la manera matemática, del Sueño.<sup>25</sup> Se busca en la posibilidad de reconstruir desde la lingüística (por la vía semántica y retórica y por la vía de las etimologías) un suelo material desde donde pensar el sentido, que sea también la prueba de que lo Absoluto (como la voz humana) es allí un error, sin negar en cambio aquello que tiene sentido más allá del lenguaje. En otros términos: el lenguaje es aquello que habiendo destruido la posibilidad de la escritura –es decir, de la Gran Obra, de la Concepción Pura-, la reconstruirá; el pensamiento que pensándose a sí mismo se ha indeterminado, se ha vuelto in-forme o amorfo, pura materia sin forma, tiene la necesidad de volver a encontrar sus propias determinaciones, y empieza por los principios en el lenguaje y el sistema mismo de la lengua.

Mientras que Mallarmé escribe su obsesión de erradicar el Azar y el Sueño de la poesía y yuxtaponerla a la concepción del Universo donde la poesía sería pura<sup>26</sup>, el azar se afirma como necesidad en la noche mallarmeana. En la medida en que el Absoluto es un vacío de forma es la irrisoria de toda verdad en el lenguaje y la afirmación de su naturaleza monstruosa. Si los estudios sobre lingüística y la tesis sobre el lenguaje resurgen como la afirmación de la necesidad al interior del sistema de la lengua es en la medida en que son el ser de esa incontestable diferencia (*anomalía*). Si Mallarmé busca la afirmación de la necesidad en el centro del lenguaje, es como afirmación de las leyes de una construcción humana que erige sobre la nada y el azar (sobre la noche) sus propios ardidés.

#### *La concepción pura: el pensamiento absoluto*

El 28 de abril de 1866, Mallarmé escribe a su amigo Henri Cazalis la conocida carta en la que dice haber descubierto la Nada en dos espacios abismales, vacíos e infinitos: el verso y el propio pecho.

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être

---

<sup>24</sup> Carta a Cazalis, 24 de enero, 1869: « Je ne fais à ma santé d'autre allusion que celle-là, qui me permet de te dire que, parmi ma confusion totale, j'ai ressaisi une lueur de volonté ; appliquée au moral, elle pourra à la longue dissiper la maladie en annulant ses effets principaux. (J'ai grand foi en cette suite d'expériences que j'inaugure). – Du reste, ce résultat fictif suffirait, en tous cas, à mon Œuvre, à laquelle c'est travailler de la seule façon plausible maintenant » (*Corr.*, p. 421). (Marchal nota el uso de fórmulas cartesianas tales como « souffrance *savante* ».)

<sup>25</sup> Carta a Cazalis, 4 de febrero de 1869: « J'ajouterais qu'elle deviendra la preuve inverse, à la façon des mathématiciens, de mon rêve, qui, m'ayant détruit me reconstruira : mais je t'en ai dit assez, et trop long, car ce sont des confidences qui devraient n'avoir que la conscience pour témoins » (*Corr.*, p. 423).

<sup>26</sup> Carta a Villiers de l'Isle-Adam, 24 de septiembre de 1867: « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers » (*Corr.*, p. 366).

pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! (*Corr.*, p. 297)

Desgraciadamente, al cavar [*en creusant*] el verso a ese punto, encontré dos abismos, que me desesperan. Uno es la Nada [*Néant*], a la cual llegué sin conocer el Budismo, y estoy aún demasiado desolado para poder creer incluso en mi poesía, y volver a meterme en el trabajo, que este pensamiento aplastante me hizo abandonar. Sí, *lo sé*, no somos más que vanas formas de la materia -pero bien sublimes por haber inventado a Dios y nuestra alma. ¡Tan sublimes, amigo! ¡que quiero darme ese espectáculo de la materia, teniendo consciencia de ella, y, sin embargo, precipitándose furiosamente en el Sueño que ella sabe no ser, cantando el Alma y todas las divinas impresiones parecidas que se arrumaron en nosotros desde las primeras edades, y proclamando, ante Nada [*Rien*] que es la verdad, estas gloriosas mentiras!

El otro vacío que encuentra es su pecho:

Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement ni avec volupté du bien-être. (*Corr.*, p. 298)

Porque el otro vacío que encontré, es el de mi pecho. No estoy realmente muy bien, y no puedo respirar ampliamente ni con la voluptuosidad del bienestar.

Dos abismos. Por un lado, la Nada o el espectáculo de las materias que precipitándose locamente en el Sueño (o el lenguaje) se dan forma en algo que no son: formas vanas que proclaman el error de todas esas *divinas impresiones* que arrumamos en nosotros desde la *infancia* y que heredamos desde las primeras edades del hombre. Por el otro, el pecho o la dificultad para respirar que refleja la fragilidad de la propia vida.

Cavando o ahondando el verso (ese verso es *Hérodíade*) llega al fondo sin-fondo del lenguaje: conoce la noche del sentido (la Nada) en la que todo es materia sin nombre y la noche del pecho donde la respiración y el aliento son tan precarios e inestables, como el sentido. Se tocan dos hilos de los que pende la vida, que a su vez le dan forma, actualidad y movimiento: la palabra (o el verbo) y el soplo (o *pneuma*). La respiración y el lenguaje se abren en el vacío a esa noche dando cuenta que existe entre ellos un vínculo que va más allá del malestar, en la medida en que paradójicamente van a dar cuerpo al vacío y van a poner el cuerpo en el vacío, un cuerpo en el que se representa la fragilidad del sentido cuando se construye solo al interior del sujeto y cuando depende solo de su voluntad. De ese modo, el hálito vital y la escritura son el cuerpo silente de lo que *conspira* entre la disolución del ser, en el vacío.

La escritura de *Hérodíade* por un movimiento de pliegue y repliegue recorre las rugosidades que van de un punto mínimo a un punto máximo del sentido: que van desde la respiración al *pensamiento del pensamiento*. Lo más inquietante, lo que nos cuenta con ello Mallarmé, es que el repliegue del pensamiento en el soplo y su despliegue en el lenguaje llevan al límite el sentido: esto es, la materia –que es aquí tanto el límite del pensamiento que *se piensa*, como de la palabra o el nombre (y de « toutes les divines impressions pareilles »). Como corolario, el lenguaje, al chocar con la materia como límite, ya no encuentra justificación, modelo o fundamento y se reconoce creación, *espectáculo* o *sublimes invenciones*. Así pues, en el recogimiento del lenguaje hasta su punto mínimo (el soplo) se toca el vacío del pecho y la consciencia de un límite vital que se repliega en el aliento. Sentido y respiración aparecen como dos vacíos que se pronuncian en lo ilimitado del poder creador y lo limitado de la creación (es decir, en su inconsistencia). La experiencia de este doble abismo tiene lugar en la noche –allí el

cuerpo de la escritura y el cuerpo propio se confunden formando un nuevo cuerpo que es él también una nueva noche. La escritura, quien escribe y quien *se* escribe son el mismo cuerpo que se confunde ante esta doble evidencia: la escisión entre exterior e interior no existe como dada, se trata del mismo espectáculo para el cual el sentido es tan frágil y precario como la existencia y como todo lo que en el lenguaje pueda quererarse o decir. La experiencia en el lenguaje se convierte en el correlato de una espera, que sin embargo carece de algo que llegue (una esencia o una sustancia eterna) así como de algo que aguarde lo que llegue (una unidad o univocidad que funde su semejanza y mismidad) –de esa manera, esta espera se enlaza fuertemente al Sueño y el Canto (y abandonando el ímpetu civilizador se entrega, podríamos decir, al poder de las sirenas, asumiendo la monstruosidad de los simulacros). Si el pensamiento naufraga en un lenguaje que se despliega en el vacío, es porque lo que llamamos materia se sumerge sin formas fijas en una realidad que se da diversos espectáculos en la búsqueda de un sentido.

En efecto, existen en esa carta dos conciencias (dos “encuentros”) y una locura (o una furia, un “forçenément”). En primer lugar, esa conciencia de la Nada que es una nada de lenguaje: cavando el verso de *Hérodiade* –obra que aspiraba a *ser* un “efecto inaudito”, comparable a una tela de Leonardo, que superara una vulgar estampa de Épinal (*Corr.*, p. 297)- Mallarmé toca el vacío de una forma que es el vacío de su propia obra y la des-mesura de su ambición: sumergido en la profundidad del lenguaje experimenta la Nada de sentido, y si para el lenguaje no hay fondo –no hay fundamento-, tampoco lo hay para la obra. Esta conciencia es la conciencia de la materia comprendida como “espectáculo” que se representa por fuera del lenguaje, o en su *anterioridad* –en la medida en que el lenguaje presupone la materia y presuponiéndola la traiciona, la vacía de sentido o la “miente”. La Nada así pensada no es la negación de sentido, sino su límite devorador, en que todo sentido naufraga, sin acabarse nunca, es el límite que devora todo límite (todo sentido) en lo indeterminado.

La segunda conciencia es la de la muerte, tiene lugar en el vacío del pecho: *No puedo respirar ampliamente, no me siento realmente bien*. Esta experiencia lo lleva a pensar cuánto tiempo pierde, cuánto tiempo le falta, « que tant d’heures, que je n’aurai plus, devraient être données à l’Art » (*Corr.*, p. 298). En esta conciencia existe, sin embargo, una afirmación de la vida, más aún una afirmación de la vida *para la obra* (ligada a la poesía y al deseo) –esta nada se experimenta como un llamado a la obra (a obrar). Por otra parte, esta conciencia se une a otra circunstancia que es la salud de Baudelaire –y la noticia de su caída en Saint-Loup de Namur, semanas antes de quedar afásico y hemipléjico- poniendo en escena la conciencia de otro límite: el de la muerte –ese tiempo que arrasa finalmente con todo (con la obra no acabada, con la fama, con la vida).<sup>27</sup>

Junto a esto, una locura [*forçenément*]: el espectáculo de la materia precipitándose en el pensamiento, alojándose *en* el Sueño, *cantando* el Alma, *inventando* a Dios. Esa materia que somos, lanzada a sus propios sueños, arrumando en sí divinas impresiones, heredadas y aprendidas. La locura de una materia o su furia que se apresura a darse forma en lo que no es ella, en algo que ella sabe también no ser. Se trata de la doble condición del lenguaje por la cual hacemos de la materia que somos algo sublime pero también un error. Esas gloriosas mentiras no son otra cosa que el espectáculo de la materia hospedada en el pensamiento, pero queriendo ser algo más:

□

<sup>27</sup> Carta a Cazalis, 28 de abril de 1866: « Ne t’afflige pas, non plus, de ma tristesse, qui vient peut-être de la douleur que me cause la santé de Baudelaire, que deux jours j’ai cru mort (Oh ! quels deux jours ! je suis encore atterré du malheur présent) » (*Corr.*, p. 299).

sueño y canto –a la vez algo sublime y algo imposible. La locura de algo que llega, se aloja, habita el lenguaje, para evidenciar en adelante la espectacularidad de una carencia. Se asume entonces una fractura entre materia y espectáculo –de donde la espectacularización de la materia reproduce el hiato entre el mundo y la experiencia del mundo; o entre el nombre y lo nombrado; un hiato que marca también la escisión entre el hombre y su destino. Se ha establecido un abismo, una conciencia y una locura que muestran la des-proporción entre la materia y todo lo atesorado y heredado: que ante la Nada, que es la verdad, invita al oxímoron que es el hombre: una mentira gloriosa (una mentira que es su gloria).

Esta fractura que Mallarmé describe como locura o furia, en efecto, radica en la estructura necesariamente separada de toda significación lingüística en cuanto que el lenguaje descompone la cosa misma –que como mostró Agamben (2007, p. 193) en él y sólo en él está en cuestión- en un ser *acerca del cual se dice* y en una cualidad (en griego *poíon*), es decir, una determinación, que *de él se dice*. En este sentido el lenguaje es esencialmente *presuponiendo y tematizando*.<sup>28</sup> El problema que se plantea con la interrogación de lo lingüístico pone en escena la problemática implicación entre lingüística y ontología. La escritura que hará surgir el relato imposible de ese drama a la vez lingüístico y ontológico es la poesía, pero ahora ese drama se vuelve existencial.

De ahí que esta experiencia que desencadena la crisis que ocupará toda la correspondencia de Mallarmé hasta el año 1870 sea un punto límite y un pliegue decisivo para su poética: en la medida en que es la experiencia de un duelo. Es la tensión entre la necesidad y el azar, entre la esencia y la presencia, entre el ser y su destino –aquello que quiere aquí morir, para comprender que el hombre mismo es un hiato en la intemperie de las materias o de los cuerpos. El encuentro con la Nada o “descenso del Absoluto” (*Corr.*, p. 384), emerge de la escritura de *Hérodíade* porque Herodías misma –al cortar la cabeza del Bautista- con su danza monstruosa cava una profundidad sin fondo de la que penden como de un hilo (o de un hábito) nuestros nombres, arrancando la voluntad de otorgar nombres, esa danza se instala entre lo efímero y lo eterno, entre lo inmanente y lo trascendental. Se trata de una experiencia de todo lo que se cuele *entre* las formas de la materia (el lenguaje y la noción) y el equilibrio precario de la respiración. Ante las vanas formas de la materia o la inestabilidad de la existencia, Mallarmé quiere no obstante lanzarse alegremente al Sueño y al canto de todas “las divinas impresiones” y de lo que sabe no-ser. La escritura poética va a situarse, como necesidad, en esta entrada de la creación (soñada) en su noche o en su propio límite (que es la conciencia de esta materia impasible).

Ahora bien, la experiencia que está en la génesis de esta crisis de los años sesenta lleva los nombres de una experiencia trascendental (Mallarmé se refiere a ella como a la entrada en el Universo Espiritual, en la Plenitud del Universo, el Espíritu, lo Eterno, la Belleza, el Misterio) pero que carece de trascendencia (Dios). Debemos preguntarnos entonces qué significa esa Nada, o también ¿cuál es su voluntad? Es decir, si se trata de una negación y una depreciación de la vida –y en ese sentido, si la Nada y el Sueño mallarmeanos son una forma de nihilismo. Puesto que se trata de comprender si esa experiencia responde, en última instancia, a una alienación del yo respecto del mundo y de sí mismo, es decir, si inaugura un subjetivismo radical (o ficción *supra-sensible*) que buscaría negar la realidad reduciéndola a un producto de la conciencia. O si, por el contrario, esa nada es en alguna medida un vacío creador, un *chaosmos*, para

---

<sup>28</sup> Cf. Agamben, Giorgio, “Tradición de lo inmemorable”. En *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, pp.189-210.

tomar una expresión de Joyce, es decir, si remite a un *caos-cosmos* del cual surge toda creación, como *anterioridad* de toda forma.<sup>29</sup>

Si se comprende el vacío en este último sentido, el elemento problemático residiría en las formas, o también en las imágenes –y en ese hiato entre lo semiótico y lo semántico en el que se inscribe el lenguaje. Si esto es así, se trata de la necesidad de pensar ese hiato que somos sin caer en idolatrías ni en una “*onto-teleo-logía*”, es decir captando el misterio, aquello que Oscar del Barco consideró con la siguiente paradoja: cuando el pensamiento intenta captar esa *facticidad* del Yo, ya sea como vida, como naturaleza, ser o existencia, esa facticidad irreductible se aleja revelándose como un *pre-supuesto* (2003, p. 13). El hombre no capta en su interior una cosa que sería el Yo sino un espacio ilimitado indeterminado (“lo abierto”). De ese modo, la palabra *yo* se revela como misterio o como fondo tenebroso.<sup>30</sup>

En el momento en que Mallarmé extrema su trabajo con el lenguaje lleva a la poesía a un estado de carencia (que se experimenta como abismo, como vacío), ingresa en una noche de sentido en la que alcanza « *une horrible sensibilité* » (*Corr.*, p. 342) que desconoce las antiguas relaciones entre los nombres y las cosas, entre los afectos y las sensaciones, una sensibilidad que ya no va ni de la metáfora a la impresión, ni del elemento sensible a su valor significante –esa nueva sensibilidad balbucea porque desconoce, en definitiva, el lenguaje; antes bien, establece otras condiciones y con ellas nuevas relaciones, allí donde no hay nada *presupuesto*, y donde finalmente, *nada tiene lugar más que el lugar*. En este marco, la poesía se perfila como el *interregno* o como el campo abierto para *vivir la Nada* (esa ausencia de todo principio, esa *Nada más bien que algo*, de la que se parte). En efecto, a lo largo de esta crisis y pese a los momentos de profundo bloqueo, Mallarmé no abandona su *gusto* por la escritura y su necesidad de la poesía, incluso la correspondencia es un modo de la *insistencia* de la escritura en esos años. Como dice Edmond Jabès, “La escritura no es nunca una victoria sobre la nada, sino por el contrario una exploración de la nada a través de un vocablo” (2000, p. 29). En esa insistencia se propone habitar la nada, padecer sus poderes, de ahí que esta crisis pueda pensarse en el sentido de una interrogación sobre el significado de las palabras esenciales, en los términos de una vía de escape de la forma de la presuposición y de una salida del elemento de la representación. Si, como dice Giorgio Agamben (2007, p. 195), sólo podemos pensar *en* el lenguaje, entonces no sólo toda interrogación filosófica puede ser pensada como una interrogación *en* el sentido de las palabras esenciales, sino que toda interrogación de la escritura (en la escritura y por la escritura) se proyecta

□

<sup>29</sup> La expresión de Joyce es citada por Deleuze. Cf. Deleuze, [1968] 1988, p. 120.

<sup>30</sup> Consideramos que la importancia filosófico-poética de la experiencia mallarmeana de la Nada, y la consecuente muerte y desagregación del yo, puede aclararse si se entiende la relevancia de considerar esa experiencia trascendental en los términos de una pregunta ontológica que no cae necesariamente en la metafísica o la teología. En este sentido recuperaremos la idea de Oscar del Barco de una “trascendencia-sin-trascendencia” a la que da el nombre de “El Dios sin Dios” (“Dios venidero” o “último Dios”). Del Barco expone allí la necesidad de un planteo que busque salir de las idolatrías (aquello que llama la *onto-teleo-logía*) para alcanzar un valor vital del pensamiento filosófico y de la poesía respecto de algo que es “un polo de condensación del pensamiento, del arte y de la mística” allí donde resulta absolutamente necesario que el lenguaje se abra a ese *más que somos*. Desmontar el sistema de las idolatrías implica abandonar el espacio *onto-teleo-lógico* fundado sobre la idea antropomórfica del Dios cosa (el Dios como inteligencia, justicia, voluntad, amor, sentido de la historia). Pero, al mismo tiempo, considerar la realidad de ese exceso que se ha llamado Dios, espíritu, amor, voluntad, etc.. Se trata, en otras palabras, de la necesidad de pensar esa experiencia trascendental que urge resguardar como un “estado-de-presencia”, o también como un estado de *exceso*, de *más*, de incompletud, si se quiere de falta, que señale finalmente la preeminencia del *decir*, del signo, de las señales. Cf. del Barco, O., *Exceso y donación. La búsqueda del Dios sin Dios*, Buenos Aires: Biblioteca Internacional M. Heidegger, 2003.

como una indagación de esta carencia o este exceso de los que se parte, que es también una pregunta por lo que se abre y se arrastra en cada nombre (la potencia de figuración).

Se sigue de aquí la necesidad de poder situar los límites de esa experiencia fundamental de pensamiento y de escritura por fuera de una lógica binarizada en dos filosofías (el idealismo y el materialismo, con el consecuente dualismo espíritu-materia), comprendiendo en cambio que el malestar de Mallarmé se alía tanto tortuosa como alegremente<sup>31</sup> a la experiencia de aquello que Oscar del Barco (2003) pensó como un: “*más-que-espíritu*”, “*más-que-alma*”, “*más-que-yo*”, “*más-que-sujeto*” y que llamó el Dios-sin-Dios. En ese *lugar* tiene lugar la experiencia mallarmeana de la Nada que se abisma, como veremos, en la experiencia de un Universo Espiritual. De ahí que podamos plantear dicha experiencia en los términos de una “*espiritualidad material*” (que está en el mundo, *es mundo*, forma del mundo) donde el habla, el infinito, han trabajado, trabajan e *insisten*. La necesidad, entonces, de liberar dichas nociones de las constricciones de la metafísica implicará poder pensar la nada mallarmeana en el marco de una tentativa que no responde exclusivamente a los arañazos de una generación que busca volver al resguardo de una aristocracia del pensamiento y del espíritu, que Sartre diagnosticó como un nihilismo radical y una “*mala fe*” (2008, p. 124), sino, más precisamente, como un designio que responde al fracaso de la representación. De modo que, la metafísica o la *onto-teleo-logía* (según la expresión de del Barco), no están en las nociones de Espíritu, Universo Espiritual, Concepción Pura, Absoluto, Eterno, Belleza, sino en el elemento de la representación, es decir, en el tipo de relación (identidad o proporción) a partir de la cual esas nociones se determinan, o no, como verdades *supra-sensibles* utilizadas como medida y fundamento para la negación de la vida.<sup>32</sup> El fundamento de la metafísica no ha consistido en ninguna de aquellas nociones, sino en afirmar el dualismo entre Uno y múltiple como adjetivos. Partiendo de la reciprocidad de las materias y de su espectáculo, Mallarmé no niega lo que vive, es decir que no niega el ser. Su desesperación en el vacío radica, en cambio, en el ámbito problemático del no-ser, lo cual significa más precisamente, el ámbito problemático del lenguaje –o más específicamente del Sueño (Rêve). El Sueño es precisamente lo que la materia sabe no-ser: « le Rêve qu'elle sait n'être pas » (*Corr.*, p. 298). Este (no)-ser no

---

<sup>31</sup> Recordemos nuevamente esos momentos « voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes » (*Corr.*, p. 384), que describía Léfèbure.

<sup>32</sup> Es necesario poner en el horizonte de nuestra exposición la definición que da Gilles Deleuze del elemento de la representación como la determinación abstracta del fundamento, como relación siempre interior que comprende relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna. Este fundamento (ya sea Dios, el imperativo categórico, la idea platónica) se considera eterno, apriorístico y necesario, estatizando el devenir. Según Deleuze, el platonismo funda el ámbito de la representación definido en relación intrínseca al modelo o fundamento; con Aristóteles se cumple el objetivo de especificar o determinar el ámbito de la representación; existe un tercer momento con el cristianismo en el que se busca hacer a la representación infinita: abrirla en el Ser más allá de los grandes géneros, y en lo singular, más acá de las especies más pequeñas. Lo que define el elemento de la representación es la doble exigencia de lo Mismo y lo Semejante, sobre la que se estructura el método de la división (como rivalidad) entre la idea y la imagen, el original y la copia, la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, el modelo y el simulacro. El mundo de la representación donde opera la distinción entre Modelo-copia, Esencia-Apariencia, está en la base de la metafísica orientada en distinguir linajes, distinguir lo puro de lo impuro, lo auténtico de lo inauténtico. Cf. Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua”, en *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 255-280. Deleuze había definido el elemento de la representación en cuanto “razón” como “cuádruple raíz de la identidad y la oposición, la analogía y la semejanza” (1988, p. 79), tendiente a sacar a la diferencia de su estado de maldición, esto es, a “referir la determinación a otras determinaciones en el interior de una forma, es decir, en el elemento coherente de una representación orgánica” (*ibid.*), anulando la diferencia. Cf. Deleuze, G., “Capítulo I. La diferencia en sí”, en *Diferencia y repetición*, Madrid: Júcar Universidad, [1986] 1988, p. 77-136.

es la negación del ser sino el ser de toda diferencia.<sup>33</sup> El Sueño (y el canto), como *ser de lo problemático*, no niegan la vida más bien la hacen surgir como fondo de su propia diferencia, con sus problemas y sus preguntas, como lo impensado de todo pensamiento; el sueño no deja subsistir en la idea ninguna posición de semejanza y mismidad, porque la obliga a arrastrar la divergencia y el descentramiento. De ahí que el valor de ese vacío no sea un valor de nada (ni implique una negación de lo que es), sino que se traslada al lugar mismo de lo intempestivo y lo heterogéneo, donde “lo distinto se opone a algo que no puede distinguirse de él y que continúa acompañando a aquello de lo que se divorcia” (Deleuze, 1988, p. 77). En ese lugar incómodo de lo que es y lo que sabe no-ser, se imprime una pregunta sobre la poesía, que buscará recuperar este aspecto afirmativo de la diferencia y romper el vínculo injusto que subordina la imaginación y el Sueño a la ilusión o a la fantasía, a la metáfora o al fantasma (o a un *más allá* sin correlato con lo mundano, como voluntad de negar la vida).

Lo que demuestra la crisis mallarmeana es que existe una experiencia posible de esta trascendencia-sin-transcendencia que es, según su propio relato en las cartas, tanto una tensión espiritual como un estado físico. Ahondando el verso Mallarmé se instala en el corazón de lo problemático, de donde procede el sueño: en el *pensar del pensamiento* (y en la *noción pura*). Allí la existencia es la que *se piensa* buscando una salida del elemento de la representación y poniendo en escena no sólo el hecho de que pensar es crear y experimentar antes que argumentar y justificar, sino básicamente la necesidad de superar los dualismos, que siempre niegan la esencia del pensamiento o el hecho de que el pensamiento es ante todo un proceso.<sup>34</sup> En otras palabras, si el sistema lógico-conceptual de la metafísica quiere hacer pasar las entidades lingüísticas por la estructura misma de lo real, un pensamiento que *se piensa* nos obliga, no sólo a aceptar que ‘somos’ –como sugirió del Barco- “un exceso” y no un sujeto que recibe el exceso, esto es *un flujo de manifestación, de revelación, de donación* (2003, p. 61), sino además nos intimamos a superar la mecánica de un pensamiento del ‘sujeto’ enfrentado a un ‘objeto’. Aquí se ponen en escena esa necesidad (lógico-ontológica) de *hablar* y, a la vez, el hecho de que el habla no depende del sujeto (porque no hay para el hombre fuera del habla). Pero también porque, como dirá Mallarmé, “el decir, ante todo, sueña y canta” (“Crise de vers”, *OC II*, p. 213).

La experiencia crítica, al igual que la poesía cuando es *pensar poético*, actúan como una *revelación* –indicando una vía para refractar o diferir el principio de representación. Esto sucede cuando el pensar poético se posiciona en la exención de los axiomas lógicos, los géneros y las especies, que ordenan el caos y el azar, es decir, cuando la poesía se sitúa en el corazón de lo indómito, lo abierto, el vacío sagrado, o la intemperie, cuando se desplaza *entre* los reinos. La revelación es aquello que no

---

<sup>33</sup> Retomamos la distinción entre el no-ser y la negación del ser que hace Gilles Deleuze, evitando caer en la antinomia entre ser y no-ser como pura negatividad: “Debemos decir a la vez que el ser es postividad plena y afirmación pura, pero que hay un (no)-ser, que es el ser de lo problemático, el ser de los problemas y de las preguntas, no en absoluto el ser de lo negativo [...], desde el momento en que se reduce la Idea a lo Mismo, o a la identidad de un concepto, lo negativo empieza a adquirir auge.” (1988, p. 426). El problema, nuevamente, está en el elemento de la representación como motor (negativo) de esas reducciones, por el contrario, el (no)-ser es importante porque si se asumiera la alternativa ilusoria de que el ser es plena positividad no existiría diferencia y se caería en lo indiferenciado.

<sup>34</sup> Deleuze insistía en el modo en que el dualismo entre sujeto de enunciación y sujeto del enunciado está en la base de toda la metafísica del sujeto, del psicoanálisis, y en cómo opera el aplastamiento de los enunciados del pensamiento: “El dualismo siempre va a negar la esencia del pensamiento, el hecho de que el pensamiento es un proceso” (2005, p. 182). Dicho desdoblamiento es la condición de posibilidad para el establecimiento de todas las funciones sociales que legitiman tanto las estructuras de reconocimiento como de poder (Cf. Deleuze, 2005, p. 194).



necesita la mediación del concepto –el cual reduce la multiplicidad, el caos y lo “deviniente”.<sup>35</sup> De este modo, el pensar crítico y el pensar poético crean sentidos y valores, *crean la voluntad*: « une violent rappel de la volonté oubliée » (*Corr.*, p. 423), que exige una indagación de las « premiers âges » (*Corr.*, p. 297). Sólo de allí se asume la necesidad de instalar lo problemático en la historia de esa diferencia de donde procede el Sueño y en la pre-historia de sus imágenes, en las necesidades o deseos que llevan a forjar las nociones, en las condiciones de su existencia en el marco de las cuales se prescriben sus leyes.

Un año más tarde, el 14 de mayo de 1867, Mallarmé va insistir en el impacto de esta crisis en otra carta a Cazalis, mostrando otra faceta del alcance de ese encuentro con la Nada, lo que allí se revela y la intensidad con la que lo vive:

Je viens de passer une année effrayante : *ma Pensée s'est pensée*, et est arrivé à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps. (*Corr.*, p. 342-343. El subrayado es nuestro).

Vengo de pasar un año espantoso: *mi Pensamiento se ha pensado*, y ha llegado a una Concepción Pura [“Pura” en el original corrige a “divina”]. Todo lo que, por contragolpe, mi ser ha sufrido, durante esta larga agonía, es inenarrable, pero, felizmente, estoy perfectamente muerto, y la región más impura donde mi espíritu puede aventurarse es la Eternidad, mi Espíritu, ese solitario habitual de su propia Pureza, que no oscurece ya ni el reflejo del Tiempo.

*El pensamiento se ha pensado a sí mismo* (sin un yo) y ha llegado a una Concepción Pura (divina). Más allá del drama interior que conlleva, es cavando (ahondando) el verso, haciendo experiencia en el lenguaje, la manera en la que se llega a esta *Concepción Pura*. Esta pureza remite a una concepción llena de “gracia” en el sentido en que es sin separación, es decir, *autoengendrada*, *autoproducida*, o a una especie de *partenogénesis*. Así, la concepción de esta Concepción Pura gana un aspecto *creador* de la Nada, pero ligado a una idea de impersonalidad que se tornará vital (y estará presente en la apertura al proyecto del Libro, que surgirá años después –cuyas primeras menciones datan de 1869). Ahora bien, esa región en la cual el pensamiento puede pensarse a sí mismo comprende a la poesía. Se trata en el caso de Mallarmé de un pensamiento poético: espacio en el que, finalmente, también el lenguaje *se piensa* –en su imposibilidad y en su necesidad- propiciando una experiencia ante la cual el sentido (estatuído como *a priori* o como imperativo) y el nombre (incluso el propio nombre) fallan o se exceptúan dándose a la apertura de esta región en la que para poder vivir hay que saber morir (*felizmente, estoy perfectamente muerto*).<sup>36</sup> Una muerte que es una

---

<sup>35</sup> La revelación surge para la crítica, y podríamos decir también en este sentido para la poesía, cuando éstas nietzscheanamente *descostruyen* todo lo que se opone a ese exceso o *más* que somos, asumiendo el monstruo o la profundidad intensiva del instante o la crueldad de las determinaciones que consiste en que las formas arrastran consigo mismas el fondo indeterminado del que surgen, como notó Oscar del Barco a propósito de Nietzsche, la coincidencia entre el pensamiento crítico y la revelación “Consiste en la desconstrucción de las distintas ideologías que se oponen al más-allá-del-hombre, entendido éste como *estado* espiritual y no como ser o sustancia” (2011, p. 434).

<sup>36</sup> El eco órfico de este movimiento negativo recuerda la sentencia de Platón en el *Fedón* cuando expresaba que *filosofar es aprender a morir*: “Porque corren el riesgo cuantos rectamente se dedican a la

felicidad, no puede ser tanto una negación de la vida, como un renacimiento en una vida impersonal y no oscurecida por el Tiempo (fundamentalmente no oscurecida por lo aprendido o heredado).

Al *pensar mi Pensamiento*, lo que estaba separado o escindido se *conmensura* en una Concepción Pura –que es impersonal y sin nombre propio. Ese estado de pureza implica el olvido de sí. No obstante, ese estado de pureza es una eternidad que es también una Tiniebla Absoluta, se llega allí por una “horrible sensibilidad”, por la pérdida de la impresión, la eliminación y la Destrucción. De ahí que, para pensar en esta Eternidad, se tenga necesidad de un reflejo –de un espejo o cristal [*glace*] donde encontrar la imagen del rostro propio, que es ahora la imagen de lo impersonal- o la voluntad que se había olvidado –*perdidamente e infinitamente*- en aquella región pura:

Malheureusement, j'en suis arrivé là par une *horrible sensibilité* (...) d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieux. Mais comme cette lutte s'était passé sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, *éperdu et infiniment* –jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

J'avoue (...) que *j'ai encore besoin* (...) *de me regarder dans cette glace pour penser*, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je reviendrais le Néant. C'est t'apprendre que *je suis maintenant impersonnel*, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une *aptitude* qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. (*Corr.*, p. 342-43. Los subrayados son nuestros.)

Desgraciadamente, he llegado a esto por una *horrible sensibilidad* (...) primero en mi lucha terrible con ese viejo y malvado plumaje, derribado, felizmente, Dios. Pero como esa lucha había ocurrido bajo su ala huesosa, que, por una agonía más vigorosa de lo que hubiera sospechado en él, me había transportado a las Tinieblas, caí, victorioso, *perdidamente e infinitamente* –hasta que por fin volví a verme un día frente a mi espejo de Venecia, tal como me había olvidado muchos meses antes.

Confieso (...) que *todavía tengo necesidad* (...) *de mirarme en ese espejo para pensar*, y que si él no estuviera frente a la mesa donde te escribo esta carta, volvería a la Nada. Es enseñarte que *soy ahora impersonal*, y ya no el Stéphane que has conocido -sino una *aptitud* que tiene al Universo Espiritual para verse y para desarrollarse, a través de lo que fui yo. (trad. Alonso, 2004, p. 50-51. Los subrayados son nuestros.)

¿Qué es entonces este espejo del cual aún se tiene necesidad para pensar? Podríamos creer que ese espejo es la escritura, sin él, el pensamiento volvería a la Nada, a un estado de Tinieblas, ilimitado e informal –o también, de formas vanas-, en el cual se cae “perdidamente e infinitamente”. Sin embargo, sólo tras haber conocido la Nada –una vez que se ha entrado en la Tiniebla, donde resulta desmentida la transparencia del lenguaje, donde se desenmascara su papel en el espectáculo, de lo que ante todo sueña y canta, donde se comprende que la relación lógica entre los conceptos y sus objetos no fundan (ni se fundan en) nada sólido ni inquebrantable- quien mira en ese espejo puede ver más que nombres, más que formas y más allá de sí mismo. A ese *ver más allá* o en la *anterioridad* de los conceptos, Mallarmé lo llama Concepción Pura, Síntesis suprema,

□

filosofía de que les pase inadvertido a los demás que ellos no se cuidan de ninguna otra cosa, sino de morir y de estar muertos” (64c, en *Diálogos III*, Madrid: Gredos, 2000, p. 38). Eco de una negatividad en Mallarmé que Richard considera como influencia de Hegel. Véase Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Le Seuil, 1961. Richard ha mostrado que Mallarmé ha leído a Hegel, es, para él, de esa lectura que resulta la afirmación mallarmeana “le Ciel est mort” (1961, p. 231-233).

□

Universo Espiritual. Esa experiencia de la Nada es lo que hace posible que ya no se vean reflejados en los nombres ni objetos ni sujetos –“soy ahora impersonal, y ya no el Stéphane que has conocido”, “estoy perfectamente muerto”. Lo que se muestra y se desarrolla en este espejo, nos dice Mallarmé, son ahora *aptitudes* que se abren al Universo Espiritual, que encuentran en ese Universo su procedencia.<sup>37</sup> Tras el espejo se conoce el potencial demoníaco del lenguaje: aquello que, de modo análogo al enigma, encarna “una potencia protectora que rechaza lo inquietante atrayéndolo y asumiéndolo dentro de sí” (Agamben, 1995, p.23). Ese yo impersonal es ahora como la potencia monstruosa del enigma, una potencia perdida e infinitamente dada a la escritura.

Se podría estar tentado de pensar que este espejo es el espejo del metafísico, del hombre representativo.<sup>38</sup> Sin embargo, este espejo en realidad no objetiva, ni representa nada, es una prótesis, un agregado, una tierra artificial donde se graba un sentido para que dure. Si podemos pensar en el espejo una figura del lenguaje (o más aún, de la escritura) es en la medida en que en él, la *aptitud* que soy se mira y se despliega, a través de lo existente (a través de lo que *era o es*, o “a través de lo que fui yo”) como Universo Espiritual –donde se pierde infinitamente. Si el espejo divide y multiplica, lacera la imagen, es también el que la reúne asignándole un límite de visibilidad a lo disperso (en este caso al rostro) y con él, una memoria (en el olvido) y una imagen ante la cual pensarse –al haber tocado la Concepción “divina”, la realidad se deshace de lo que habitaba en ella, de lo heredado, de los muebles, de los viejos plumajes, para ser, en el extremo, eso que Mallarmé llama “Universo Espiritual”, y que es un *estado* espiritual no escindido. Ese Universo Espiritual no es la medida o el fundamento del yo (como lo era Dios, o la idea o el imperativo categórico), sino un espacio indefinido donde también mirarse y recordarse a través del pasado. Pero ese espejo es como el *himen* de “Mimique” que instala un “medio puro de ficción” entre el pasado y el futuro “*bajo una apariencia falsa de presente*” (OC II, p. 179). El espejo es el espacio de visibilidad de un estado espiritual *anterior* al nombre propio (o *por venir*) y que sin embargo se mira *a través* de ese nombre; es decir que en tanto apertura a ese Universo, este espejo ya no imita sino que es el espacio de lo no-relacionado, porque en rigor no hay determinaciones sobre las cuales pueda establecerse la relación, sino *aptitudes* que quieren y pueden verse y desarrollarse, estados y cuerpos.

*Pensando el pensamiento* Mallarmé llega a una Concepción Pura –que es la región de la Eternidad y es el Espíritu sin Tiempo, pero también el olvido de sí y de todo, la noche (y la Tiniebla), la lucha con el ala huesuda (y caída) de Dios. En otros términos: se llega allí por un pensamiento absoluto que, paradójicamente, implica la disolución de todo pensamiento (de todo nombre y de toda idea en tanto que absolutos). Este pensamiento que se piensa a sí mismo (« ma Pensée s’est pensée, et est arrivé à une Conception Pure ») es un pensamiento absoluto cuya condición de posibilidad está dada por una *reflexión* que procede de la escritura. De ahí que dinamice la relación de la palabra consigo misma (porque se trata de una condición que está implícita en la

---

<sup>37</sup> Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867: « Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens à l’heure de la Synthèse, de délimiter l’œuvre qui sera l’image de ce développement. » (Corr., p. 343) [“Fragil como es mi aparición terrestre, no puedo sufrir sino los desarrollos absolutamente necesarios para que el Universo reencuentre, en ese yo, su identidad. Así acabo, a la hora de la Síntesis, de delimitar la obra que será la imagen de ese desarrollo” (trad. R. Alonso, 2004, p. 51)].

<sup>38</sup> Mónica Cragolini recuerda que “El ideal del metafísico es el del hombre representativo que se presenta como un ‘espejo’ para que las cosas se manifiesten en él –como ‘espacio’, ‘escenario’ de objetivación- con una voluntad ‘nulificada’ para que los entes puedan mostrarse ‘tal como son’.” (2002, p. 74).

estructura flexiva del lenguaje). El postulado mallarmeano: el *pensamiento se piensa* es también el *pensamiento del pensamiento*.<sup>39</sup> Paradójicamente la relación de uno mismo consigo mismo es sin ser ni pensamiento, en la medida en que, si ese ser intenta pensarse es –como advierte Agamben- *rociado* (afectado) por la escisión y por la multiplicidad, afectado por el *daimon* que etimológicamente, define lo que divide, asigna y destina (Agamben, 2007, p. 218). Por comportar esta doble naturaleza, este carácter de *daimon* (por ser a la vez aquello que divide, escinde o lacera; y lo que le es más propio al hombre), el lenguaje, y precisamente gracias a esa condición, se ubica en esta figura de la crisis detrás de ese espejo en el que surgirá la noción de ficción mallarmeana.

La Concepción Pura no pertenece al plano inteligible de las esencias, no representa la Idea en el sentido de una mismidad, sino más bien anticipa ese *medio puro de ficción* que más tarde Mallarmé hará aflorar como instancia fundamental para pensar lo poético.

La Concepción Pura, o el *pensamiento del pensamiento* tal como la experiencia de la nada lo conjuga, es a la vez, simultánea y recíprocamente: Tiniebla, espejo y pensamiento impersonal. En lugar de la duda, Mallarmé habla de una Tiniebla en la cual se efectúa la lucha con el plumaje viejo y malvado de Dios, en ese campo de batalla ocurre el enfrentamiento con un demonio maligno pero agonizante, sin embargo allí lo que está en juego no es el error, no es la autenticidad o fraudulencia del pensamiento, sino una voluntad. Porque además, dice Mallarmé en la misma carta, el Ser y la Idea son dos “felicidades realizadas” en la “Nada futura”.<sup>40</sup> En este sentido, la Tiniebla es un estado espiritual que nos lleva a pensar en el lugar de lo que no tiene nombre propio: aquello indiferenciado, aquello que no-forma y vive en la in-definición. Esa tiniebla despierta, no obstante, competencias necesarias para desplazarse en el ámbito de una “oscuridad que ve” (como había querido Plotino). En lugar del dios no embustero, se ofrece aquí como garantía para el pensar un espejo –en el que, sin embargo, no se refleja el “yo” que “piensa”, porque ese “yo” no es para Mallarmé más que el lugar que tiene el Universo para reencontrarse; el espejo es la exteriorización de esa *aptitud* que reflexiona a través de lo que fue, para verse y desarrollarse ahora como Universo Espiritual. El espejo es también el punto de *inflexión* en el cual la historia, el pasado, lo

---

<sup>39</sup> El *Pensamiento que se piensa* se aclara para nosotros en el sentido en que Giorgio Agamben explica el movimiento impersonal del *se* reflexivo, considerando que pensar el *\*se* (el sí mismo) o pensar algo “según sí mismo” es pensarlo *absolutamente* y como *sujeto*. El Absoluto es en tal sentido un problema filosófico fundamental que está planteado en la propia estructura de las lenguas indoeuropeas, en las cuales además del *\*se* reflexivo se puede expresar la reflexión (la relación de la cosa consigo misma, su ser propia) mediante la repetición del mismo término en dos casos diferentes (en nominativo y en genitivo): pensamiento del pensamiento. “Intentemos interrogar la esfera de significado del *\*se*. Él es –nos dicen los gramáticos- un reflexivo; indica un movimiento de re-flexión, un salir de sí y un regresar a sí, como un rayo de luz que se refleja en un espejo” (Agamben, 2007, p. 215). Al mismo tiempo: “La relación de la cosa consigo misma, su ser propia a sí misma, se puede expresar, en las lenguas indoeuropeas, también a través de la repetición del mismo término en dos casos diferentes: el nominativo y el genitivo” (Agamben, 2007, p. 216). Cf. Agamben, G., “\*Se. Lo Absoluto y el *Ereignis*”. En *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 211-48.

<sup>40</sup> Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867: « l'Être et l'Idée auront trouvé ce paradis, que la pauvre humanité n'espère qu'en sa mort, par ignorance et par paresse, et, quand tu songeras au Néant futur, ces deux bonheurs accomplis, tu ne seras pas triste, et le trouveras même très-naturel. – Pour moi la Poésie me tien lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement[en] mon âme : mais j'avoue que la Science que j'ai acquise, ou retrouvée au fond de l'homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini mon œuvre, qui est l'Œuvre, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres » (*Corr.*, p. 345).

que era, « ce moi » (*Corr.*, p. 343), « au fond de l’homme que je fus » (*Corr.*, p. 345), se presenta, arrastrando consigo lo intemporal donde se ve y se desarrolla –lo que se muestra en ese espejo son los desarrollos necesarios para que el Universo se reencause. Finalmente, ya no hay un “yo”, sino el *pensamiento del pensamiento*: un pensamiento absoluto, pero ahora, sin sujeto de la enunciación (ni razón suficiente, ni causa primera), ahora, el enunciado se produce como inmanencia de la práctica del pensamiento, la cual concierne a varios dominios a la vez: todos los espectáculos que se da la materia y en los que ella se da –o también, dominios que competen a la práctica de escritura, a la propia existencia, a las herencias, los deseos, los límites.

De ese modo, el pensamiento que se piensa a sí mismo discontinúa el dualismo cartesiano entre el pensamiento y el objeto del pensamiento.<sup>41</sup> Pese a que él mismo asume su pasión por la lectura de Descartes, la Concepción pura de Mallarmé ya no recae en una escisión interior al sujeto (a la manera en que Descartes establecía una fractura entre los sujetos del enunciado que no permiten llegar a concluir, y el sujeto de la enunciación que es sustraído a la duda) porque en la *revelación* que mana de esta crisis no sólo resulta la muerte del yo (y con ello la eliminación del centro del pensamiento en el sujeto) sino también la muerte del viejo plumaje (Dios) y con ello del fundamento último de ese pensamiento.

En este marco, el espejo no constituye la conclusión del proceso, sino la interrupción o *exasperación* del pensamiento. Es necesario que eso llegue, pero también es necesario percibir que ese momento es como una suspensión que no impide volver a poner el proceso en marcha. El espejo suspende el proceso de pensamiento, pero no lo acaba, antes bien produce tan sólo una combinación que sin embargo no concluye nada, porque es más bien una detención en la que se indica a la vez la determinación de lo indeterminado (*como* aptitud). En otras palabras, se trata de la afirmación de la necesidad que no suprime ni puede abolir el azar (el proceso, el caos, la Tiniebla, donde me pierdo infinitamente). El límite de la disolución en la Nada mallarmeana es el espejo, pero no porque refleje un yo (felizmente, yo está muerto) ni a Dios (que está también felizmente derribado), sino por ser la evidencia de que *hay* algo. Algo más allá del yo, y más allá del pensamiento (un punto de conjunción y yuxtaposición entre las vanas materias y el Sueño o el canto, un *himen* –donde la materia sabe no ser- que es a la vez un punto de excedencia de ambos puntos). Su apertura manifestada y ofrecida, pero también su inaccesible distanciamiento, su disolución sin transgresión posible.

El sentido de este ser, ahora impersonal, constituye más bien una región en la cual finalmente poder verse y desplegarse –sobrepasando las formas heredadas o vanas de la subjetividad y su fantasma. Hay una afirmación del afecto –de lo que no tiene finalidades ni causas- que se gana al entrar en la noche, por sobre el juicio y por sobre la razón. El pensamiento y el hombre (*el Stéphane que he sido*) se disponen así como una *aptitud* a una experiencia espiritual –a un estado.

---

<sup>41</sup> El método cartesiano pone en duda todos los conocimientos aprendidos y todos los conocimientos que provienen del mundo sensible, para encontrar en el <<yo pienso>>, que descansa en el fundamento del Dios bueno como garantía de verdad, el punto de partida del que va a derivar una estructura del conocimiento fundada en la razón –el *cogito* cartesiano tiene así tres grandes momentos: la duda; el dios no embustero; y el <<yo pienso>>. El dualismo cartesiano entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación fundamenta toda una serie de dualismos: los dualismos cuerpo/alma, Idea/Materia, el Tiempo y lo Eterno, el Ser y el Deber Ser, o la necesidad y el devenir, el significado y su forma. Seguimos, para una crítica al *cogito* cartesiano, a Gilles Deleuze, 1988, *Diferencia y repetición*, “Capítulo III. La imagen del pensamiento”, p. 221-276.

### *La mirada oblicua: la habitación detrás del espejo*

El 18 de julio de 1868, en una de sus cartas a Cazalis, Mallarmé vuelve a usar la metáfora del espejo. Podemos notar ahora que la imagen compone un espacio barroco. En este caso, el espejo no refleja un rostro (« ce qui fut moi ») desde el fondo de una habitación vacía, sino una constelación, la Osa mayor, es decir el Universo, o una combinación de él (que es además un norte, un destino):

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde. (*Corr.*, p. 392).

Por ejemplo, una ventana nocturna abierta, los dos postigos atados; una habitación con nadie adentro, a pesar del aire estable que presentan los postigos atados, y en una noche hecha de ausencia y de interrogación, sin muebles, sino el bosquejo plausible de vagas ménsulas, un marco, belicoso y agonizante, de espejo suspendido en el fondo, con su reflexión, estelar e incomprensible, de la gran Osa, que religa al único cielo esa vivienda abandonada del mundo.

Este pasaje es un juego de espejos en el que esta imagen poética es el pliegue de otro poema, ya que Mallarmé imagina la escena como un “aguafuerte” que ilustra su “soneto en -yx”, conocido también como *sonnet allégorique de lui-même*, y que representa el primer poema escrito después de la crisis de *Hérodiade* (Cf. *Corr.*, p. 392-93). El espejo (belicoso y agonizante) que cuelga del fondo de este escenario vacío, desamueblado, que deja entrar la mirada sobre un espacio nocturno, produce una *reflexión* donde se muestra una constelación que religa ese albergue abandonado del mundo al cielo único (es decir un cielo de este mundo y no un *más allá* suprasensible). La poesía (y el pensar poético) están enmarcados en esta imagen, ella quiere extraer una imagen en la cual se religue el lenguaje abandonado del mundo con una lengua estelar, con un *lógos* constelar, apertura del lenguaje a eso que Mallarmé llama Universo Espiritual. La reflexión de este espejo se produce entre la luz y el afuera transformando un marco belicoso y agonizante en estelar e incomprensible. Y si es el lenguaje esa morada abandonada del mundo (por el mundo y en el mundo), cabría preguntar, ¿quién o qué ha abandonado esa vivienda?, o también, ¿qué significa ese abandono: cómo ha sido abandonada, por qué? El lenguaje es la vivienda vacía “en una noche hecha de ausencia y de interrogación”, esa ausencia que se interroga no es otra cosa que la *intemperie que somos* –allí, donde los nombres fallan. Pero es también el abandono de quien habla o de quien nombra –si al proferir la palabra ya no se crea nada, es porque el verbo ha sido abandonado por su *creador*. No hay fundamento, ni inteligible ni natural, que garantice la adecuación entre el nombre y lo nombrado, ni entre el sentido y la voz;<sup>42</sup> en otros términos: se abre entre el *creador* y lo *creado* una fractura que confina el lenguaje al espacio absoluto de lo utilitario, las mercancías y las convenciones. Esa habitación vacía es sin embargo el boceto o el esbozo plausible [*l'ébauche plausible*] de vagos alivios. La habitación realiza un croquis que permite sostener el marco del espejo allí

---

□

<sup>42</sup> Sartre expresaba este “drama ontológico” como la condición humana a la que nos enfrenta el ateísmo: “palabras azarosas y fatídicas, aglutinadas en nuestras memorias según antiguas afinidades que sufrimos sin conocerlas” (2008, p. 127).

suspendido. Recordemos que el “soneto en –yx” es la invención de un término, el vocablo *ptyx*, que pone en juego, como advirtió Bonnefoy, « son désir d’une évidence sans signifiante » (2003, p. 27). Marco sobre marco e imagen dentro de otra imagen, aparece suspendido el afuera como reflejo en el espejo, expresado en una constelación. Entre lo reflejado y el reflejo se interpone una serie de marcos (ventana, habitación, cuadro, postigos, ménsulas) que hace *diferir* las determinaciones del lugar (los límites), la mirada atraviesa esos pliegues de un interior vacío y se dilata en los espacios entre los cuales las distancias trazan diversas transversales. De esa manera, la realidad detrás del espejo pasa por diferentes superficies, es dada en diferentes dimensiones, propiciadas por un esbozo posible (y plausible) hasta llegar al reflejo. Esta oblicuidad busca esquivar la ilusión de mismidad (y de *mímesis*) que pudiera provocar el espejo como representación directa de una cosa. Es el espacio enmarcado y suspendido de tal manera lo que produce las condiciones de posibilidad para que el espejo permanezca suspendido y no en primer plano ni lugar. Es decir que es el juego de marcos y la habitación vacía y no el espejo lo que hace posible el reflejo. Todo el rodeo que es necesario hacer muestra el ardid que se monta para burlar el lenguaje abandonado del mundo, y burlar la Nada o el vacío al que este abandono arroja toda realidad material o espiritual. Ese abandono es en realidad la ilusión de transparencia entre mundo y lenguaje que se legitima como dominio de las modernas ciencias de la naturaleza en la interpretación de los fenómenos; ese abandono es la ilusión de transparencia entre el hombre y su destino que proyectan las mercancías y el mundo de la técnica en la sociedad capitalista; ese abandono remite al fuerte poder de las imágenes difundidas tanto por las redes convencionales como por los canales masivos de comunicación. Pero aquí, en el esbozo de una imagen que es alegóricamente la imagen de todo lugar, lo real se muestra en el lenguaje desde el fondo de un reflejo en espacio nocturno proyectado en un vacío de todo sentido heredado (sin muebles, sin personas). Y si en el cuadro dentro del cuadro de las *Meninas* de Velázquez, lo real era la imagen del pintor reflejada en el espejo dentro del cuadro, aquí lo real es ese vacío que se interpone entre la imagen, este pliegue entre el afuera extensivo y abierto gracias a la espacialidad de la mirada ganada y el espacio vacío de muebles en el que se traza una transversal.

Ese espacio vacío (habitación o esbozo plausible) que se interpone entre el espejo y lo que se refleja –y entre el reflejo y lo reflejado- y que se dispone hacia el afuera (el atrás del espejo) es el espacio de la escritura (o también, de la ficción mallarmeana). La escritura (así pensada como un vacío y como un juego de determinaciones) produce y permite la puesta en escena en el lenguaje del pensamiento y de lo real. Pero además, ese espacio vacío, esa habitación desamueblada, es lo que hace posible la materialización en el lenguaje de una escena interior (una realidad invisible, no por eso menos material) que atañe tanto al pensamiento como a la percepción (a las nociones como a la sensación). Esa habitación es además lo que nos permite *ver* en la noche: es la producción de un silencio, el lenguaje de las “medias palabras” propio de la amistad<sup>43</sup> y *el espaciamiento de la lectura*. La ficción es el vacío que se entabla entre el nombre y lo nombrado por el cuál éstos vuelven a religarse. Es el espacio de las relaciones más allá de las designaciones. Esta habitación no es sólo un aguafuerte del “soneto en –yx” lo es también de la escritura tal como la concibe Mallarmé, de ahí que nos permita comprender su idea de ficción, precisamente, como aquello que posibilita un espaciamiento de la lectura: una condición para el oído y la

□

<sup>43</sup> Carta a Lefébure, 20 de marzo de 1870: « Il ne peut y avoir entre nous deux qu’un langage, celui de demi-mots échangés parmi des silences, et qui nous permettent de voir où nous en sommes. » (*Corr.*, p. 465).

mirada en la escena del lenguaje y del pensamiento (donde actúan y se ubican las nociones, los sentimientos, los afectos, los estados de cosa y los cuerpos, como evidencia sin significancia y como oblicuidad).

### *La melancolía en el estanque: el viejo plumaje*

La derrota de “ese viejo y malvado plumaje”, al que Mallarmé ha llamado Dios, contiene sin duda una referencia a “El Cuervo” de Poe. Ese plumaje es la voz sin fondo de la conciencia, un interior que carcome, persigue, confunde. Es el inconsciente que naufraga en la melancolía.

En una carta a Lefébure, del 27 de mayo de 1867, en un juego que dedicaba a su amigo, Mallarmé también recurre a la metáfora del espejo pero amplificada en la figura de un estanque, y retomaba a la vez la metáfora del plumaje, ahora bajo una doble naturaleza del pájaro que es aquí garza y cuervo:

Comment allez-vous ? Mélancolique cigogne des lacs, immobiles, votre âme ne se voit-elle pas apparaître, en leur miroir, avec trop d'ennui – qui, troublant de son confus crépuscule, le charme magique et pur vous rappelle que c'est votre corps qui, sur une patte, l'autre repliée malade en vos plumes, se tient, abandonné ? Revenue au sentiment de la réalité, écoutez la voix gutturale et amie d'un autre vieux plumage, héron et corbeau à la fois, qui s'abat près de vous. (...) Avant de nous laisser aller à notre murmure, vraie causerie d'oiseaux pareils aux roseaux, et mêlés à leur vague stupeur lorsque nous revenons de notre fixité sur l'étang du rêve de la vie – sur l'étang du rêve, où nous ne pêchons jamais que notre propre image, sans songer aux écailles d'argent des poissons ! – demandons-nous cependant comment nous y sommes, dans cette vie ! (Corr., p. 346-347)

¿Cómo está usted? Melancólica cigüeña de los lagos, inmóviles, ¿vuestra alma no se ve aparecer, en su espejo, con demasiado hastío –que, turbando con su confuso crepúsculo, el encanto mágico y puro, le recuerda que es vuestro cuerpo el que, sobre una pata, la otra replegada enferma en vuestras plumas, se sostiene, abandonado? Devuelto al sentimiento de realidad, escucha la voz gutural y aguda de otro viejo plumaje, garza y cuervo a la vez, que se debate cerca suyo. (...) ¡Antes de dejarnos ir a nuestro murmullo, verdadera charla de pájaros parecidos a juncos, y mezclados a su vago estupor cuando volvemos a nuestra imperturbabilidad sobre el estanque del sueño de la vida –sobre el estanque del sueño, donde no pescamos nunca más que nuestra propia imagen, sin soñar con las escamas de plata de los peces! –¡preguntémonos sin embargo cómo estamos, en esta vida!” (Trad. Alonso, 2004, p. 56).

El espejo-estanque adquiere la potencia imaginal del enigma, Mallarmé presenta un cuerpo con una pata adentro y una pata afuera, casi suspendido, casi sumergido en un estanque que es el “estanque del sueño de la vida”. El espacio del estanque pertenece a una región distinta: está lo que sucede allá, en ese borde del estanque o en su profundidad; y lo que sucede cuando se vuelve al sentimiento de realidad, que se encuentra más allá de la propia imagen. Lo que sucede en una región tiene incidencia o se muestra en la otra porque, en efecto, el afuera se opone a algo que no puede distinguirse de él y que continúa acompañando (el estanque) aquello de lo que se divorcia (esta vida). Es el mismo cuerpo el que padece. En esta imagen, el estanque es el refugio de un cuerpo enfermo y melancólico. Si lo que sucede en ese estanque es del orden de la imperturbabilidad, sumergida en la dureza y la fijeza [*fixité*] de la imagen, ese equilibrio es un hastío y un crepúsculo. Allí nos miramos a nosotros mismos (en la



mismidad y semejanza de lo mismo), nuestro propio reflejo (la reflexión sobre el sí mismo) es ese estanque del pensamiento en el que se pierde la magia, la pureza, la claridad, la salud, y en donde no pescamos más que nuestra imagen aunque podríamos pescar las escamas de plata de los peces. El alma turba el espacio mágico y puro del pensamiento con su confuso crepúsculo, que es el crepúsculo de un cuerpo enfermo y abandonado en el estanque, al hastío o el vacío de un reflejo que busca su semejanza o mismidad, y que no se confronta, en cambio, con nada real (con nada de “esta vida”). De modo que este aspecto del estanque está ligado a un pensamiento puro que *se enturbia* –con sentimientos humanos como el hastío [*ennui*], pero también con deseos, expectativas, esperanzas y temores, con su enfermedad y su murmullo.

La escritura es no obstante el espacio (tanto mágico como puro, tanto crepuscular) del Sueño, que Mallarmé llamará más tarde la ficción. El sueño es una realidad *intermedial*, y según la expresión de Simondon, “manifiesta un poder, una intención, una realidad que no tiene origen en el sujeto, sino que, por el contrario llega a él y lo busca” (2007, p. 14). La escritura sólo conoce de los cuerpos alguna pata que se sumerge en su agua, y alguna pata que queda suspendida. En ese sentido, cuando la escritura no encuentra otra evidencia que su propia reflexividad, se ahoga en la zona del estanque donde no se ve más que la propia imagen. Del mismo modo, cuando el pensamiento se deja ir en el murmullo y en la duda (en *la voz gutural de otro viejo plumaje*) se convierte en un espacio donde no se pesca más que la especulación vacía de lo que se sostiene en su pretendida mismidad –aquí somos nosotros ese pájaro que antes Mallarmé llamaba Dios. La imagen del junco [*roseaux*] desencadena un signo con el conocido proverbio de Pascal: *el hombre no es más que un junco pensante*.<sup>44</sup> En la imagen de los “pájaros semejantes a juncos” (« *d’oiseaux pareils aux roseaux* »), Mallarmé retoma elípticamente esta idea: pero allí, el hombre es un pájaro pensante que tiene una voz “descompuesta” (*Corr.*, p. 355). En esta misma carta a Lefébure, Mallarmé volverá sobre esta idea: “Creo que para ser el hombre, la naturaleza pensándose, es necesario pensar con todo el cuerpo”, escribe.<sup>45</sup> Se trata de la exigencia de pensar tanto con la pata enferma como con la pata sana –pero ante todo, de la exigencia de no olvidar el cuerpo, de no perderse en el estanque, de no ahogarse en la propia imagen. En el estanque, la conversación, la charla, es como un murmullo entre pájaros, es necesario reencontrar un canto, una voz o una palabra proferida con todo el cuerpo y no sólo con el intelecto –es imperativo volverse una *aptitud abierta* al Universo Espiritual que refleje algo más que lo propio –que refleje, según una expresión de Godard, *no una imagen justa sino justo una imagen*.<sup>46</sup> Un Espíritu que se prueba en la materia, en el cuerpo. Que sueñe con las escamas de plata de los peces.

---

<sup>44</sup> « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale. » (Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 347 de l'édition de Brunschvicg).

<sup>45</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps » (*Corr.*, p. 353).

<sup>46</sup> En un cuadro del film *Le Vent d'Est* (1970), Godard escribe: “Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image”.

### *La visión del descenso*

No obstante, el padecimiento persiste; esa horrible sensibilidad no se da sin agonía, sin desaparición y sin destrucción, movimientos hacia la muerte o en la muerte que han otorgado este saber gracias a un sufrimiento *inenarrable* –un espacio sin palabra, que desconoce toda razón. La visión que proviene de la muerte del yo (*estoy muerto*), de esa *región más impura donde mi Espíritu puede aventurarse, de la Eternidad, de la Pureza* (donde el Espíritu no puede ser oscurecido ni por *el reflejo del Tiempo*), significa una revelación que pide, por protección, rodearse de una indiferencia exterior. El triunfo contra el plumaje malvado ha conllevado grandes “averías”, profundas pérdidas de fuerza (*Corr.*, p. 342). Se trata de una “Ciencia” que ha dejado una fuerte fragilidad, de una que proviene de una intemperie, de una desnudez, de una piel expuesta a la mayor sensibilidad imaginada.<sup>47</sup>

Resultan evidente los ecos órficos de este saber que Mallarmé viene de adquirir. En efecto, la crisis misma se representa como un descenso órfico que le confiere una certeza (“hablar con certeza”), de ahí que esa “horrible sensibilidad” sea también el anuncio y la promesa de una doctrina de padecimiento y salvación. Mallarmé es él mismo un héroe órfico que destrozado y devorado por las Tinieblas salva su corazón y desde allí engendra la obra. El conocimiento que se alcanza en el descenso, donde se produce una desintegración del yo, es el de una Belleza Inmutable<sup>48</sup>, Eterna, la cual no obstante buscará ahora afirmarse en la vida. Tras descender a la Nada para volver de ahí con el conocimiento de las cosas últimas, de las realidades finales, destinado a reencarnar para restaurar la plenitud de los orígenes, se vuelve con la certeza de buscar a magia en las cosas sencillas de la vida. Sin embargo, ese padecimiento, sufrimiento y muerte son en realidad la condición de posibilidad de un conocimiento que es del orden de la revelación y la certeza, porque se llega a la comprensión de una concepción pura que –habiendo destruido todo nombre propio- renace en la Tierra prometida de la Belleza, de la Poesía, de la Obra –que no es otra que la *tierra solar* del grillo. Esta expresión perfecta –la poesía- venida de la Disolución suprema –la Nada- se recupera como una certeza alcanzada en el descenso, pero encuentra como excepción otras expresiones de certeza en el amor, en el cuerpo y en la amistad.<sup>49</sup>

La muerte del hombre es uno de los caminos para el nacimiento del poeta. Reside allí un *inhumanismo* –es necesario destruir al hombre y su proceso de enajenación de la naturaleza y de la obra posible, para reconsiderar la condición inquietante y la obra real. Mallarmé lo pone en estas palabras, llegar al Universo Espiritual, a la visión *muy-una del Universo*, a la expresión de una Concepción Pura (medio puro de ficción). El camino del padecimiento en la Obra se elige, pero se elige ahora también la *hamaca* y la gríllida voz. Su descenso es la condición de un conocimiento que proviene del fondo de lo que se ha sido (“*en el fondo del hombre que*

---

<sup>47</sup> Mallarmé viene de leer unos poemas de Cazalis y utiliza la metáfora de la piel: « mon âme, horrifiée d’Infini, a maintenant ses pores, hélas ! désagrégés, remplis de la douce essence, vibrante et lumineuse, de la tienne » (*Corr.*, p 378-79).

<sup>48</sup> Carta a Cazalis, 21 de mayo de 1866: “*Mi espíritu se mueve en lo Eterno, ya he tenido allí muchos estremecimientos*, si se puede hablar así de lo Inmutable” (trad. Alonso, 2004, p. 33).

<sup>49</sup> Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867: J’ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n’y a que la Beauté ; - et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste, est mensonge – excepté, pour ceux qui vivent du corps, l’amour, et, cet amour de l’esprit, l’amitié. (*Corr.*, p. 344).

fui”) y de la “Obra”<sup>50</sup> y que se realiza y concreta “en ausencia de toda impresión prestada”<sup>51</sup>.

El descenso implica a su vez la destrucción y la belleza. Mallarmé-Orfeo se mira a sí mismo, en su interior, y al mirarse se desintegra para que Eurídice viva. De modo que muere y resucita trayendo la llave del cofre del cual emanará su misterio. Supone, a la vez, un reencuentro con algo que se conoce (algo que fui yo) y su disolución, su pérdida, su abandono –como condición de posibilidad de que de allí “se emane” el misterio. Pero además, se trata de una concepción que se ha recibido, que se ha comprendido y que debe realizarse –es decir: dar la vida a la obra (Cf, *Corr.*, p. 350).

La impersonalidad, que le parece una “consagración”<sup>52</sup>, proviene de la “pérdida de una impresión”, de una *eliminación*, de la cual surge la “sensación de Tiniebla Absoluta”, esta destrucción de las formas, de los conceptos y de las impresiones es la destrucción del yo y es a la vez fuente creadora de la obra.<sup>53</sup> El ser impersonal surgido de lo Eterno, de lo Inmutable, supone una destrucción de todos los valores y saberes heredados y una entrada en esta inmensidad de la noche (asumiendo su frío y su consecuente disgregación). A este espacio que implica a la vez una inmutabilidad y un vacío, una claridad y transparencia Mallarmé lo va a llamar *noche polar*.

La destrucción es la condición necesaria para un nacimiento, o más aún, es la condición necesaria para todo lo que nace, que en lo tocante de esa sensibilidad que “fatalmente” lo conduce (por la cual es conducido), propicia un desocultamiento (descubrimiento), una memoria (reencuentro) y un pasaje.<sup>54</sup>

Si preguntamos qué tipo de conocimiento es este que vincula a la Muerte y a la Obra hay que aceptar, en primer lugar, que la certeza adquirida en ese largo descenso en la noche se inscribe en el orden de una iluminación o una revelación dada por esta muerte y resurrección. La poética misma de Mallarmé resultará comprometida con este movimiento de muerte y resurrección, destrucción y nacimiento. De allí se seguirán consideraciones y posicionamientos fundamentales en cuanto a su comprensión del lenguaje y de la escritura –extendiéndose en la pregunta por los nombres y por el sentido y la sonoridad, pero también por el valor verbal y el valor jeroglífico del texto.

□

<sup>50</sup> Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867: “confieso que la Ciencia que he adquirido, o reencontrado en el fondo del hombre que fui, no me sería suficiente, y no sería sin una presión real de corazón que entraría en la Desaparición suprema, si no hubiera terminado mi obra, que es la *Obra*, la Gran Obra, como decían los alquimistas, nuestros ancestros” (trad. Alonso, 2004, p. 53).

<sup>51</sup> Carta a Théodore Aubanel, 18 de julio de 1866: “He muerto, y resucitado con la llave para joyas de mi último Cofre espiritual. A mí me toca ahora abrirlo en ausencia de toda impresión prestada, y su misterio se emanará en un muy bello cielo.” (trad. Alonso, 2004, p. 38-39).

<sup>52</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « j’aime à me réfugier dans l’impersonnalité –qui me semble une consécration » (*Corr.*, p. 350).

<sup>53</sup> Lo cual le provoca cierto remordimiento, en la medida en que se trata de un descubrimiento que no se consigue por el desarrollo normal de las facultades, sino por “la vía pecadora y prematura, satánica y *facil* de la Destrucción de mi yo, produciendo no la fuerza, sino una sensibilidad, que, fatalmente, me ha conducido allí”. (Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867, trad. Alonso, 2004, p. 58). Otra vez la “sensibilidad”, esa “horrible sensibilidad” que parece provenir de la vía pecadora del cuerpo y la sensación y no de la vía recta del espíritu.

<sup>54</sup> Por esa época, Mallarmé relaciona el nacimiento con una destrucción varios momentos, citamos dos pasajes que nos parecen significativos, en el primero destrucción y nacimiento aparecen enlazados al tiempo del instante, pero sobre todo al conocimiento. En la segunda, aclara que se trata de la agonía y nacimiento (la misma cosa) del Pensamiento. Carta a Lefébure del 27 de mayo de 1867: « Toute naissance est une destruction, et toute vie d’un moment, l’agonie dans laquelle on ressuscite ce qu’on a perdu, pour le voir. – On l’ignorait avant. » (*Corr.*, p. 353). Carta a Cazalis del 29 de mayo de 1867: « (...) l’agonie terrible, ou la naissance, (ce qui est une même chose de la Pensée est finie, et une mort magnifique a succédé. » (*Corr.*, p. 358).

Lo que se produce en esta muerte y nacimiento es un pasaje sin mediación, o en otros términos: es la disgregación de lo que media entre el pensamiento, el lenguaje y la imagen —es decir, que lo que se desagrega son en cierto modo los conceptos, los nombres, lo *presupuesto*. Se trata allí del fondo que emerge a la superficie. Forzando estos procesos podríamos decir que la mediación de los conceptos muere y se sacrifica para que surja el medio puro de la ficción, que podemos anticipar como un espacio háptico en el que navega aquello que se ha perdido y aquello que se ignoraba antes. Pero a la vez, se trata de volver a un medio más puro —y si se quiere, una mediación más originaria— que es la del corazón-mano, una especie de (com)pasión en esta vida. Si el cuerpo y el espíritu son mortificados (sometidos a una “agonía terrible” que es un nacimiento y una muerte, o una muerte y un nacimiento) es para purificarlos de sus propios órganos, en particular del órgano del lenguaje, para desorganizarlos, en particular de las ideas súbitas. Ese descenso es una entrada en la oscuridad, en la sombra, y en la oscuridad de la carne, para salvar de allí el espaciamento de la mirada y la oscuridad que ve.

#### *De la Gran Noche a la noche solar*

En la correspondencia que escribe entre 1866 y 1868, Mallarmé va precisando los rasgos de esa “horrible sensibilidad” que es en realidad *la mirada del descenso* donde se *crea* una Concepción Pura que forma una serie con las siguientes nociones: lo Bello y la Belleza, lo Eterno, lo Inmutable, la clave de mí mismo, o la llave de mi Cofre espiritual, un Secreto, la Gran Obra, Síntesis Suprema, Desaparición suprema, el Sueño, la Gran noche y la noche solar. Estas nociones están, para nosotros, íntimamente ligadas a la potencia transfiguradora del Misterio.

La Belleza se define para Mallarmé por un “aire de Misterio”. Ese misterio es para él la Idea que “surge siempre con su palabra justa y fatal” a través de las “Circunstancias y la Necedad”<sup>55</sup>, se trata inclusive de cosas pequeñas o cotidianas, o también de la sonrisa de la Gioconda (Cf. *Corr.*, p. 349). En efecto, la idea es un *aire de Misterio* que habita virtualmente en todo lo común, lo vulgar, lo imbécil, lo abyecto, lo pasivo, lo enfermo, que atraviesa las “necesidades” y los “asuntos” sociales, porque lo más importante es aquello que *sobreviene de la Destrucción* —aun en las miserias en las que se afirman hombres y mujeres, existe ese Misterio “que no ha podido borrarse ni siquiera en sus tristezas, tanta es la marca indeleble de la Belleza —aun de la Belleza de la Tontería”.<sup>56</sup> Si el Misterio es la Idea como palabra justa y fatal que persiste en las Circunstancias y las Tonterías, es en la medida en que estas condiciones arrastran el aspecto necesario y fatal que afirma el azar de las combinaciones.

Ahora bien, en aquella carta a Lefébure del 27 de mayo de 1867, Mallarmé insiste en que esa “horrible sensibilidad” es la causa de un *extenuamiento* del cuerpo (« c’est mon corps qui est *totalelement épuisé* ») resultante de una « tension spirituelle » que se manifiesta en cambios de temperatura y en un sentimiento de frío, algo que quiere congelar el corazón y la voluntad, que lo arrastra en la agonía y que cuando él

---

<sup>55</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Comme, même à travers tous les obstacles, Circonstances et Bêtise, - circonstances, bêtises de la Vie, - l’Idée jaillit toujours avec son mot juste et fatal » (*Corr.*, p. 351).

<sup>56</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Et l’un et l’autre [hommes et femmes] s’affirment par ces misères (...), et répondent avec cet air de Mystère – qui n’a pu s’effacer même en ces tristesses, tant c’est la marque indélébile de Beauté – même de la Beauté de la Bêtise. » (*Corr.*, p. 351-52).

busca “revivificarse en el sol de la tierra”, lo funde (« quand je veux me revivifier au soleil de la terre, il me fond »).<sup>57</sup> Ese agotamiento procede de la *noche polar* (con todos sus dualismos, con todas las escisiones entre interior y exterior, materia y espíritu, forma y significación). La Nada se representa como un “diamante de hielo”, donde se muestra la “desagregación” física del ser (« il me montre la profonde désagrégation de mon être physique »). Finalmente, en esta desintegración completa en la que se disuelve todo cuerpo, toda tierra, todo ser, lo único que insiste, insiste como voluntad –y esta voluntad está ligada a la obra.<sup>58</sup>

De modo que el pensamiento absoluto se convierte en un medio helado y disolvente que desagrega los cuerpos (los divide, escinde, lacera), finalmente se implosiona a sí mismo, destruyendo el yo abandona el centro, el sujeto; son ahora la piel, la mano, el corazón, el cuerpo des-agregado, los que comienzan a “pensar” en su lugar. Esa misma desagregación Mallarmé la ejercita sobre el lenguaje, sobre los nombres, sobre el cuerpo, la carne y los tendones, de las palabras (que son como dirá en *Les Mots anglais* las vocales y las consonantes), llevando a la lengua poética a pensar en otras superficies que no respondan sólo a la significación (ni a la hegemonía del signo). Pero además, Mallarmé comprende en esta revelación que las *ideas* sin huellas, pasan y se pierden sin *crear* nada, sin alcanzar ninguna materialidad. El pensamiento, que ahora busca un cuerpo, se traslada de la “fuente pesada del cerebro” hacia otras superficies donde sea posible recibir una impresión del afuera, donde percibir o guardar de las cosas al menos una vibración: “Creo que para ser el hombre, la naturaleza que se piensa, es necesario pensar con todo el cuerpo” (*Corr.*, p. 354). Mallarmé va a sostener frente a Lefébure que los pensamientos que no se tocan con ninguna impresión del exterior, que parten “sólo del cerebro”: “me hacen ahora el efecto de aires tocados sobre la cuerda más aguda cuyo sonido no reconfronta ya en la caja” (*ibid.*), son “*ideas* súbitas” que no dejan rastro. Esa experiencia lo lleva a la audaz intención de no pensar más con la cabeza sino con el corazón (como Herodías cortar la cabeza al bautista). Crear no el modo propio sino los propios modos, alocados (o salvajes), como huella de una concepción pura. Las ideas que parten sólo del cerebro son una caja de resonancia vacía, o más precisamente, sin resonancia. Toda concepción que se reduzca al espacio interior de la razón (o del signo), es decir: aquellos conceptos que no se confrontan con ningún cuerpo son sonidos que finalmente se hacen imposibles a la percepción, o se vuelven de insoportables, inaudibles –las ideas salidas de allí no *crean* nada, ni dejan huella [*trace*].<sup>59</sup>

Entonces, la necesidad de desagregación (« la profonde désagrégation»), de descomposición (« je suis véritablement décomposé »), de destrucción (« La Destruction fut ma Béatrice »), conducen finalmente a la necesidad de abandonar la

---

<sup>57</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Après quelques jours de tension spirituelle dans un appartement, je me congèle et me mire dans le diamant de cette glace, - jusqu’à une agonie » (*Corr.*, p. 350).

<sup>58</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Je crois, cependant encore, me soutenant par la volonté (...). L’Œuvre fini, peu m’importe de mourir » (*Corr.*, p. 350-51).

<sup>59</sup> Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867: « Je crois que pour être bien l’homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l’unisson comme ces cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j’ai tant abusé l’été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l’effet d’airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, - qui passent et s’en vont sans se *créer*, sans laisser de trace d’elles. En effet, je ne me rappelle plus aucune de ces *idées* subites de l’an dernier. (...) – j’essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration ou une impression. » (*Corr.*, p. 353-54).

tiranía del cerebro (del pensamiento y de la razón, pero sobre todo de la especulación infinita). Se elige un pasaje hacia el corazón, hacia un *corazón-mano*, único órgano capaz de llegar a una *visión-una* del Universo, donde el corazón –el pulso- se (co)funde con la escritura, y la obra con el obrar. Se trata de un modo de producir una obra desagregada que toque esa Concepción Pura (único modo de crear las condiciones para una *huella*, y para un órgano de la poesía):

Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, « Je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s’y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur que vit, mon ébauche se fait – se fait. Je suis véritablement décomposé, et dire qu’il faut cela pour avoir une vue très-une de l’Univers ! Autrement, on ne sent d’autre unité que celle de sa vie. (*Corr.*, p. 354)

Después, me dije, en las horas de síntesis necesaria, ‘Voy a trabajar con el corazón’ y siento a mi corazón (sin duda que toda mi vida cabe allí); y, el resto de mi cuerpo olvidado, salvo la mano que escribe y ese corazón que vive, mi esbozo se hace –se hace. ¡Estoy verdaderamente descompuesto, y decir que es necesario eso para tener una visión muy-una del Universo! De otro modo, no se siente otra unidad que la de su vida. (trad. Alonso, 2004, p. 64)

La continuidad de la mano que escribe en el corazón que vive crea ese espacio *háptico* necesario para *conspirar* con otros –y “ver” en la noche. Paradójicamente no se llega a esa “síntesis necesaria” por el juicio, ni por el ejercicio de la razón, no es la síntesis del imperativo categórico o trascendental, sino del *corazón-(hu)mano*, una especie de (im)pulso y voluntad reunidos, un soplo (o *pneuma*) actual y actuante, una acción cardíaca, que Mallarmé traslada al espacio de la vida-obra: la vida y la obra reunidas en el corazón y en la mano, y la visión restaurada a la plenitud del Universo.

En ese proceso Mallarmé no sólo sacrifica la Gran Obra por una obra futura o por venir, sino que también *sacrifica* la influencia de Baudelaire y el corsé del *Parnasse*, para reencontrar una poesía que se hace en la hamaca con la lengua no descompuesta del grillo, para ganar allí el valor verbal del jeroglífico que es el valor jeroglífico de lo escrito. En igual sentido Bonnefoy analizaba el vacío de la habitación (que se repite en el aguafuerte imaginado en la carta que citamos y en el poema en –yx) como un vacío de « Maître » (2003, p. 20), que se proyecta en el hecho de que Baudelaire está muerto, como está muerta la poesía de los cálculos que soñaba con una verdad del ser y con un ser de la persona.<sup>60</sup> Poco a poco también el verso habrá desagregado sus catorce sílabas para nacer como verso libre; y el verso libre se expandirá como partitura de manera diagramática. También el libro, en su formato folletinesco, se agotará para que brote el Libro, entre el pliegue de la hoja, el de la lectura y el de la escena.<sup>61</sup>

Toda disgregación es también una composición (consumación y deseo). Habiendo abandonado el sueño puro de la plena luz (del absoluto de la verdad), o como escribe en *Igitur*, « le rêve pur d’un Minuit » (*OC I*, p. 484), y como salida de la crisis,

□

<sup>60</sup> Dice Bonnefoy: « Quant à la chambre, elle est vide. Le « maître » du lieu en est parti, vers le Styx des chagrins d’autres époques, mort comme Baudelaire est mort, mort, plus profondément, comme est morte la poésie des anciens calculs, celle qui rêvait d’une vérité de l’être et d’un être de la personne. » (2003, p. 20).

<sup>61</sup> En efecto, lo que hoy representan las *Notes en vue du “Livres”*, eran parte de un proyecto en el que Mallarmé planeaba una especie de escena para un poema leído en infinitas combinaciones y siempre renovadas por la oportunidad que cada escena creaba.

porque *Igitur* es lo *semejante que se cura con lo semejante* o un relato de ese viaje<sup>62</sup>, Mallarmé pasa finalmente de la noche polar a la noche solar (que es la felicidad del espacio vacante o el potencial creador de esa vacancia).

En *Igitur* recordará ese sueño polar:

Depuis longtemps morte, une antique idée se mire telle à [la] clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve [et] reconnaît à l'immémorial geste vacant avec lequel elle invite, pour terminer l'antagonisme de ce songe pôleaire, à se rendre, avec et la clarté chimérique et le texte refermé, au Chaos de l'ombre avorté et la parole qui absolu Minuit. (*Igitur*, OC I, p. 484.)

Desde largo tiempo muerta, una antigua idea se mira tal en [la] claridad de la quimera en la que agonizó su sueño [y] reconoce por el inmemorial gesto vacante con el que se invita, para terminar el antagonismo de este sueño polar, a restituirse, con la claridad quimérica y el texto cerrado, al Caos de la sombra abortada y la palabra que absuelve Medianoche.

La palabra absuelve la hora más oscura, y reconoce el *gesto vacante* con el que se termina el antagonismo del sueño polar. Mallarmé ha definido al hombre como “una naturaleza que se piensa”, la visión de una naturaleza pensante busca vibrar con esa naturaleza en la que materia y espíritu no están escindidos, y no en la naturaleza ambigua del pájaro (entre el cielo y la tierra): cisne y cuervo. El grillo le permite articular una imagen donde imaginar el retorno, habitar una tierra ingenua o alcanzar una reunión en un sonido único, hacer solar a la noche. El canto del grillo no está contaminado por el significado, no ha entrado en la significación ni bajo un régimen de signos. No aspira al otro cielo sino que está en esta tierra, entre los trigos. Le escribe a Lefébure:

Je connaissais que le grillon anglais, doux et caricaturiste : hier seulement parmi les jeunes blés j'ai entendu cette voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle de l'oiseau, fils des arbres parmi de la nuit solaire, et qui a quelque chose des étoiles et de la lune, et un peu de mort ; - mais combien plus *une* surtout que celle d'une femme, qui marchait et chantait devant moi, et dont la voix semblait transparente de mille morts dans lesquelles elle vibrait – et pénétrée de Néant ! Tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son *unique* du grillon ! (Carta a Lefébure, 27 de mayo 1867, *Corr.*, p. 355.)

Yo no conocía sino el grillo inglés, dulce y caricaturista: ayer solamente entre los trigos jóvenes oí esta voz sagrada de la tierra ingenua, menos descompuesta ya que la del pájaro, hija de árboles en medio de la noche solar, y que tiene algo de las estrellas y de la luna, y un poco de muerte; -pero cuánto más *una* sobre todo que la de una mujer, que caminaba y cantaba delante mío, y cuya voz parecía transparente de mil muertes en las cuales ella vibraba- ¡y penetrada de Nada! ¡Toda esa felicidad que tiene la tierra de no estar descompuesta en materia y en espíritu estaba en el sonido único del grillo! (Mallarmé subraya.)

---

<sup>62</sup> Recordemos lo que decía de *Igitur* a Cazali; « c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance [...]. S'il est fait [...] je suis guéri ; *similia similibus* » (Carta a Cazalis, 14 de noviembre de 1869. En *Corr.*, p. 451-52).

¿Cómo puede la poesía permitirnos *ver* en la noche? Ser el ámbito mágico y puro (sin dejarse opacar por la confusión crepuscular) o ser la tela que teje y en la que se desplaza la araña verbal que crea un espacio sagrado. Esa habitación vacía en la que el pensamiento y el reflejo de lo que somos aparecen suspendidos sin ser anclados a sus significantes, sin estar semiotizados –sin caer bajo ninguna sustancia o formalización, ninguna persona ni mobiliario, sin recibir impresiones prestadas. ¿Cómo puede la poesía ser el esbozo venido del corazón que vive y la mano que escribe? Dar lugar finalmente a la *noche solar* (donde la naturaleza doble del lenguaje está reunida en un canto único) que es la vuelta revivificada de la *noche polar* (donde materia y espíritu estaban escindidos). Proferir la voz en una noche en la que la tierra reencuentra su felicidad, y ya no esté descompuesta en posibilidad e imposibilidad (en Tiempo y Eternidad), implica encontrar una voz no humana.

En este tiempo, Mallarmé deja de lado el plan de la Gran Obra, en su lugar comienza a componer poemas de grillo, salidos de la rima, “rimados por la hamaca, e inspirados por el laurel”, como el que será su soneto en –yx.<sup>63</sup> Dejar atrás el sueño de la Gran Obra es abandonar el Sueño del Absoluto, para convertirse en un poeta “en busca de una rima”<sup>64</sup>. Encontrar la magia de la rima, ese poder « incantatoire » de las palabras, que recuerda para Mallarmé a una sensación *cabalística*. Algo que podríamos pensar como la *insistencia* del sentido.

J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots même. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique.

C'est confesser qu'il est peu « plastique », comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi « blanc et noir » que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. (Carta a Cazalis, 18 julio de 1868, *Corr.*, p. 392.)

Extraigo este soneto, el cual había soñado una vez este verano, de un estudio proyectado sobre *la Palabra*: él es inverso, quiero decir que el sentido, si tiene uno, (pero me consolaré de lo contrario gracias a la dosis de poesía que encierra, eso me parece) es evocado por un espejismo interno de las palabras mismas. Dejándose ir en el murmurar reiterado se prueba una sensación bastante cabalística.

Confesar que es poco “plástico”, como me lo demandas, pero al menos es tan “blanco y negro” como posible, y me parece prestarse a un aguafuerte llena de Sueño y Vacío.

La imagen para el aguafuerte ya la presentamos, cierra aquí la consideración de Mallarmé sobre ese soneto que lo devolvía a la escritura tras un prolongado bloqueo. Ese estudio proyectado sobre *la Palabra* es la tesis del lenguaje –que veremos más adelante. Más tarde hablaría de esa *creación* desde la *laguna* de la lengua. Esa palabra *encantadora*, como un efecto *cabalístico*, es un encanto de azar y de inmanencia.

---

<sup>63</sup> Carta a Lefébure, 3 de mayo de 1868: « Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime. » (*Corr.*, p. 386).

<sup>64</sup> Carta a Lefébure, 3 de mayo de 1868: « [...] je vous en supplie avec l'impatience « d'un poète en quête d'une rime ». » (*Corr.*, p. 386).



### La *Symphonie Littéraire* o la rara poesía

“Symphonie littéraire. Théophile Gautier. – Charles Baudelaire. – Théodore de Banville” es el nombre del artículo publicado en el *Artiste*, el 1 de febrero de 1865.<sup>1</sup> Años después, Mallarmé intentaría corregirlo para publicarlo nuevamente con el nombre de “Trois Livres de Vers sur mon Divan”, de modo que ese texto, una de las primeras prosas críticas con la que Mallarmé toma posición en el medio literario, es tanto una pequeña impresión sobre lo que llamará *la rara poesía*, como una infidencia sobre saber y práctica de la lectura. En efecto, escrito en primera persona, esboza algunas aproximaciones a esos tres poetas apelando al sentimiento personal y a la admiración. Se trata en rigor de tres brevísimas *prosas poéticas* que son tanto una dedicatoria (elogio), la formulación de algunas preguntas claves, como una confesión [*aveu*]. Ocasión también para tres preguntas, con la huella de sus respuestas: una sobre la escritura; sobre la patria; y sobre el hombre.

Ese texto es, en primer lugar, una poética de la lectura. Ante todo, la lectura se propone como una estancia que no termina al cerrar el libro, pues precisamente en ese tiempo suspensivo es cuando la poesía continúa hablando, impulsando los recorridos de la sensación y del pensamiento que posibilitan o propician las preguntas y las ensoñaciones. La lectura se produce entonces en ese momento de ensoñación, que es su definición misma.

Se inicia aquí un pensamiento sobre la lectura que Mallarmé seguirá repensando a lo largo de su vida, que le interesa especialmente, porque la escritura es en cierto modo para él la condición para generar un oído, o como escribirá en la “Observation relative au poème. *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*”: de crear nada nuevo más que un “espaciamento de la lectura” [« *le tout sans nouveauté qu’un espacement de la lecture* » (OC I, p. 391) ]. En la *Symphonie*, donde el sonido deviene polifónico dejando de lado el canto personal<sup>2</sup>, la lectura se desplaza del lugar de la reflexión al de la ensoñación. Se introduce así toda una nueva dimensión del lugar y de la temporalidad de la lectura, que propicia una dimensión del sentido no exclusivamente lineal y conclusiva, no necesariamente analítica y racional, anunciando una temporalidad propia de lo imprevisto, de la sorpresa, del desconcierto, de la revelación, del devaneo, del vuelo. La lectura, entonces, no sólo no termina cuando se acaba la página, cuando se alcanza el punto, sino que además, en la ensoñación, se permeabiliza o contagia con otro impulso, el de la escritura. La escritura comienza en la lectura. Por eso, la lectura necesita de los blancos de la página. Se trata de la página en blanco pero no en su impronta vacía y abismal recurrente en la figura de una impotencia de creación; del encuentro *pánico* con el blanco se saca el perfil más fecundo y fértil, en la medida en

---

<sup>1</sup> En una carta a Albert Collignon (del 11 de abril de 1864), Mallarmé definía este texto como <<poemas en prosa>> cuyos *inspiradores* serían los tres poetas mencionados (*Corr.*, p. 175-176). En esa misma carta hacía explícito el pedido de que el texto fuera publicado lo más pronto posible, a fin de que el fragmento dedicado a Baudelaire no se confundiera con otro escrito que programaba sobre el “Spleen en París” [*Spleen à Paris*] y donde se referiría a “la obra de ese maestro” (proyecto que habría abandonado o cuyo artículo no se ha encontrado).

<sup>2</sup> Tomamos esta reflexión sobre la Sinfonía también de la “Observation relative au poème. *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*”, donde se hace una breve referencia a modo de comparación: « Le genre, que c’en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel » (OC I, p.392).

que esa página en blanco es, como quiere Deleuze (2007, p. 49-88), una catástrofe de ideas y pensamientos, sensaciones y percepciones, recuerdos y deseos, es un *caos-gérmén* de donde va a salir la obra. En efecto, en la época donde la musa de la impotencia acecha, ante la pregunta *¿qué escribir ahora?*, es la lectura lo que barre el espacio de los *clichés* para dar inicio a la escritura.

Por otra parte, Mallarmé va a proponer allí un pensamiento *en* la poesía que determina aquello que nosotros llamamos la *dignidad de la poesía*, o eso que para él implica la consistencia de su *belleza*, o también: los rasgos de una poesía del éxtasis, de la lucidez, de la ensoñación, que invita a la lectura con sus respuestas. La poesía se define como el *tesoro familiar de los Ritmos* [*« le trésor familial des Rythmes »* (OC II, p. 218)], poniendo en juego el hecho de que los ritmos están en la materia de la lengua, pero además la condición de que si ella es un *tesoro familiar*, no es sólo porque atañe a la lengua propia –materna, francesa, la lengua de la patria y del Estado– sino porque también en la lengua de la poesía se encuentra y se desea como filiación una escritura que se lee y se elige, una lengua que se quiere como escritura y que se afirma en la lectura –por este gesto, que no es original de Mallarmé, no sólo conforma y adhiere a una genealogía, sino que además la desea como próxima, como la propia patria poética a la que llamará también Paraíso (OC II, p. 218), *jardín eterno* (OC II, p. 283) y Olimpo del lirismo (OC II, p. 283).

Así pues las preguntas que realiza a la poesía son las preguntas de la poesía, producidas en el inquietante ámbito de la ensoñación. Pero si la lectura despierta inquietudes, en realidad ella constituye ya sus respuestas. En efecto, en la confección de estas prosas Mallarmé deja ver que uno de los sentidos de la poesía o de su dignidad es la capacidad de dar respuestas a los signos de la modernidad. Así pues, en cada uno de esos libros sobre el sofá se halla la respuesta para un interrogante de pronto preexistente, que insiste, que es propio del *ambiente familiar* de los ritmos de una época.

De ese modo, ante Gautier, Mallarmé formula la pregunta por la escritura: “¿Qué escribir ahora?” [*« Maintenant qu’écrire ? »* (OC II, p. 282)]. Esa pregunta que acompaña hasta aquí las desventuras de un sujeto poético desencantado por la musa de la impotencia encuentra una respuesta auroral en otra pregunta que indica una vía extática precisamente apuntada al lugar (a la necesidad) de la lectura: “O quizá, ¿todo eso que existía de divino o extra-terrestre en mí fue llamado como un perfume por esa lectura demasiado sublime? [*« Ou, peut-être, tout ce qu’il y avait de divin et d’extra-terrestre en moi a-t-il été appelé comme un parfum par cette lecture trop sublime ? »* (OC II, p. 282)]. La lectura es entonces una llamada a aquello que es del orden de una *sobrenaturalidad*, de lo *extra-terrestre* en mí y que es un perfume y no una razón. Frente al alma demasiado ligada a la Necedad [*Bêtise*] terrestre, se reivindica la necesidad de mantener el sentido, por una ensoñación personal, a la altura de un *charme* para lo cual se recurre al Arte y se leen los versos de Gautier “aux pies de la Vénus éternelle” (OC II, p. 281). Gautier, *enemigo* declarado y sin embargo *cautivador de los brebajes pérfidos y las melancólicas ebriedades*, resume una capacidad propia de la poesía: la de “transfiguración”<sup>3</sup> –noción que Mallarmé define como una sensación de ligereza que se funde con la perfección.

---

<sup>3</sup> « Bientôt une insensible transfiguration s’opère en moi » (OC II, p. 281).

Consecuentemente, ante “las queridas páginas de las *Flores del mal*” [« *les chères pages des Fleurs du mal* » (OC II, p. 282)], también Mallarmé siente el despertar de una pregunta: “¿Qué es esto entonces sino la patria?” [« *Qu’est-ce donc que la patrie ?* » (OC II, p. 282)]. De tal manera que si la poesía de Baudelaire suscita el deseo de la patria es en el marco de un cielo desgarrado donde el azul, o más aún el *azur*, son un despojo aprisionado por el *ennui* –pero además donde la Plegaria [*la Prière*] está proscrita. Con Baudelaire se asume el cielo vacío, la caída de los fundamentos y con ellos de la función sacramental de la poesía, condiciones que indican la torsión del espacio divino o sagrado de la palabra hacia el dominio de la imagen poética, del color, el paisaje y de la imaginación. En el marco de un *jardín eterno* con los rasgos oníricos y fantasmáticos de una economía expresionista, disipado el reino celeste, la poesía de Baudelaire combina para Mallarmé los tintes del negro del ébano y del rojo de la sangre (OC II, p. 283). Baudelaire, pulidor de lentes, forja “el metal cruel de un espejo” (OC II, p. 283) donde mirar el *ennui*.

Finalmente el “divino” Théodore de Banville, representando la poesía ligada al canto, el *alma rítmica* (OC II, p. 283) y la *fiesta del poeta* (OC II, p. 284), anticipa una pregunta por el hombre que encontrará, en la lira, el canto y la bondad musical, aquello que lo afirma.

En resumidas cuentas, Mallarmé hallará en estos tres escritores lo que se manifiesta como una constante que define la efectuación de lo que denomina una “rara poesía” cuyo signo es la búsqueda de un “inefable equilibrio”, por el cual “perderse en la divinidad”, que contrarreste la “impotencia” de la musa moderna<sup>4</sup> –y también, del vacío, la indiferencia o el desierto de la modernidad. La poesía se concibe como un poderosísimo *fármaco* contra la vida moderna, más precisamente como una fuerza o intensidad orientada hacia el *éxtasis*. De ahí que esas preguntas desplegadas en el texto no sean sólo la ocasión de posicionarse ante sus respuestas, sino fundamentalmente el *deseo* de escritura, de patria y de humanidad. De manera que Mallarmé respondía por una dignidad de la poesía que, ante la vida contemporánea representada por un arte grosero y abyecto, oponía una *ebriedad*, un “éxtasis” y un deseo, según esas tres escrituras diferentes. En ese marco, la poesía es definida como una *oblicuidad*, una diagonal trazada entre el héroe y los dioses, donde, la *fête du poète* es el sollozo de un pueblo reconociéndose (OC II, p. 284).

La *impotencia*, que fuerza al propio Mallarmé a no poder más que *releer* y envuelve a la poesía en una irremediable red [*filet*] que es el *ennui*, será terminada. En efecto, esa rara poesía es una “garantía de amor” [“*gage d’amour*”] –y si se quiere también otra red, que permite no caer al vacío, o en la red del vacío. Este texto es en cierto modo un *llamado* –a las fuerzas de tres “Maestros inaccesibles de los cuales la belleza me desespera” (OC II, p. 281), que vendrían a subsanar cada uno a su modo el sentimiento de vacuidad en el cual el aliento y la palabra se embarran. Por otra parte, la Musa moderna de la Impotencia –que Mallarmé define como “el estéril amor de la nada” [« *le stérile amour du néant* » (OC II, p. 281)] y “el odio a la creación” [« *la haine de la création* » (OC II, p. 281)]- encuentra su primera resistencia en el goce de un alma puramente pasiva: las almas del lector y del poeta, que devendrán sin embargo mujer y bestia.<sup>5</sup> El lugar de la poesía es entonces el de una *diagonal* (que atraviesa los trabajos del héroe y las fuerzas irresistibles de la naturaleza) y que *deviene* por la lectura

---

<sup>4</sup> La *Sinfonía literaria* comienza con una conocida exclamación dirigida a la “Musa moderna de la Impotencia, que prohíbe desde hace tiempo el tesoro familiar de los Ritmos” (OC II, p. 281).

<sup>5</sup> « [...] une âme purement passive qui n’est que femme encore, et qui demain peut-être sera bête » (OC II, p. 281).

(devenir mujer-devenir bestia-devenir dios). Oblicuidad que traza una diagonal entre reinos y lectura que pide un espaciamento: ambos movimientos se postulan contra la impotencia moderna –contra el nihilismo, la vacuidad, el hastío, y sus medios más influyentes: la prensa, el espectáculo, los espectadores, sus discursos de progreso, su técnica.

La literatura hace entrada en los pálidos crepúsculos de la vida cotidiana, levanta su “Paraíso”, penetrada (impregnada) de inmortalidad para buscar un *goce*. La poesía empujada por esta modernidad –que aquellos tres poetas transfigurarán cada uno a su manera- despliega un candor “que parece no haber conocido jamás el exilio” –en evidente referencia a Hugo que sobrevuela como un fantasma la escena poética, exiliado durante los veinte años del Segundo Imperio, desde 1852 a 1870.

Mallarmé define entonces esa *rara poesía*, como respuesta en lo que se desea, a partir de una “lucidez” [*lucidité*]:

Tout mon être spirituel, - le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe, - est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque, avec une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité. (*OC II*, p. 282)

Todo mi ser espiritual, -el tesoro profundo de las correspondencias, el acuerdo íntimo de colores, el recuerdo del ritmo anterior, y la ciencia misteriosa del Verbo, - es requerido, y todo entero se emociona, bajo la acción de la rara poesía que evoco, con una tan maravillosa justeza que de sus ojos combinados resulta la única lucidez.

La rara poesía es una lucidez que “toca” el “ser espiritual”. Esa rara poesía se define como una “ciencia misteriosa del Verbo” que maneja las *correspondencias*, las *adecuaciones* del color y el *ritmo anterior* a los conceptos. Esas condiciones determinan entonces el trabajo de la poesía (el éxtasis poético y su lucidez). De modo que la poesía es una ciencia misteriosa del lenguaje por la que se aspira a *tocar* « matériellement la vérité », como dirá en “Crise de vers”: una verdad de las cosas que *golpea* « en coloris ou en allure » (*OC II*, p. 208), y que es, como observó Blanchot, « l'idéal de Cratyle, mais aussi la définition de l'écriture automatique » (1955, p. 39). Estas disposiciones que definen lo poético significan nociones fundamentales para el pensamiento mallarmeano no sólo porque se encuentran en esta rara poesía que ama, como lo vital en ella, sino porque representan su ambición de sacar al lenguaje de su estado habitual, mecánico, convencional, codificado –y de ahí, su dignidad-.

Notamos además que el signo de la poesía está unido por un lazo no metafórico a la pintura y a la música, pero antes a una zona donde las nociones o los conceptos eluden las determinaciones de la ley natural tal como se fundan con las modernas ciencias de la naturaleza –puesto que se trata para el Verbo de una ciencia misteriosa (no reconocida, o cuyas lógicas son lo que permanece indómito). En este sentido, notemos que junto al éxtasis y la lucidez aparece otra noción importante que es la de lo *supernatural* –y que remite a esa *sobrenaturalidad* que no está más allá de la naturaleza, sino más acá, en lo impensado de todo pensamiento, en lo indomeñable de toda fuerza.

En este marco, Mallarmé define la escritura poética como el “coadyuvante terrestre”, de ahí que sea en cierto modo un catalizador de las materias, gracias al cual se extrae un principio –que dura- donde el yo se retarda o se pierde. Ninguna otra pretensión que esa fugacidad sin propietarios, que *salva* de la red del *ennui*. Si en este sentido produce un éxtasis, hay que decir también que, en cierto modo, Mallarmé va a reclamar un éxtasis sin ebriedad, definido sin embargo como una *armonía de*

*sobrenaturalidad*, comprendida como un más allá de lo humano que proviene de una niñez (de una infancia):

Je ne saurais même louer ma lecture salvatrice, bien qu’à la vérité un grand hymne sorte de cet aveu, que sans elle j’eusse été incapable de garder un instant l’harmonie surnaturelle où je m’attarde : et quel autre adjuvant terrestre, violemment, par le choc du contraste ou par une excitation étrangère, ne détruirait pas un ineffable équilibre par lequel je me perds en la divinité ? (OC II, p. 282).

No sabría incluso alabar mi lectura salvadora, aunque en verdad un gran himno sale de esta confesión, que sin ella haya sido yo capaz de guardar un instante la armonía de la *sobrenaturalidad* donde me suspendo: ¿y qué otro coadyuvante terrestre, violentamente, por el choque del contraste o por una excitación extranjera, no destruiría un inefable equilibrio por el cual me pierdo en la divinidad?

Lo problemático que concierne a la poesía no se plantea en los términos de la utilidad o inutilidad de lo bello, ni en el orden moral de los reconocimientos, sino en la región de lo inefable. Mallarmé recurre a la transversalidad de nociones tales como éxtasis, *sobrenaturalidad*, extranjería, retardamiento, suspensión. De ahí, la poesía se liga con el *recuerdo del ritmo anterior* que describe un *inefable equilibrio* indicando la potencia de un material que conjuga una *anterioridad* no humana o más que humana, tal vez no lingüística, de ritmos y *sobrenaturalidad*. La poesía, “ciencia misteriosa del Verbo”, propicia una armonía sobrenatural donde el yo se retarda –posterga su historia, su herencia, sus juicios, su moral-, en una alegría de infancia –una belleza que es incluso anterior al goce-.<sup>6</sup> La literatura no comporta entonces ningún beneficio, es *una vida en*. Mallarmé se corre así de las disputas históricas, programáticas o estéticas, que organizan el espacio literario, adscribiendo, sin embargo, a esos cuatro principios: correspondencias, color, ritmo y misteriosa ciencia del Verbo.

La *Symphonie Littéraire* anhela el *choque* provocado por el contraste o por el elemento extranjero (donde el oxímoron afirma su propia diferencia, porque la poesía produce un violento movimiento de dulzura). Lo desconocido inefable –aquella *armonía sobrenatural*- es el ámbito en el que la palabra poética vive. Porque si la poesía es el coadyuvante terrestre y condición de posibilidad para perderse o retardarse en la divinidad o en un instante de excitación producida por una ebriedad de cierto modo metafórica, es en la medida en que aspira en realidad a lo que más tarde llamará la *creación de las palabras de una tribu* (OC II, p. 727), remitiendo a una población indefinida, a una danza de la materia y a la condición de posibilidad para producir un estado de excepción (de contraste, de choque, de extranjería).

Ahora bien, este éxtasis [*extase*] es la apertura a un lugar donde la voz humana es ahora un error. No se trata, sin embargo, de encontrarse mudo sino de aquello que desborda el sentido, de aquello que pide un silencio, que abre el silencio a su propia claridad. Se afirma una voz “no humana”, que se vuelve “color”, que reencuentra un ritmo “anterior” y que, podemos decir, abandona el juicio: el lector se retira como crítico para devenir paisaje.

Donc je n’ai plus qu’à ma taire, - non que je me plaise dans une extase voisine de la passivité, mais parce que la voix humaine est ici une erreur, - comme le lac, sous l’immobile azur que ne tache pas même la blanche lune des matins d’été, se contente de

□

<sup>6</sup> « Qu’on s’en souvienne, je ne jouis pas, mais je vis dans la beauté » [“Que se lo acuerde, yo no gozo, sino que vivo en la belleza”] (OC II, p. 282).

la refléter avec une muette admiration que troublerait brutalement un murmure de ravissement. (OC II, p. 282)

Porque no tengo más que callarme, - no que me deleite en un éxtasis vecino de la pasividad, sino porque la voz humana es aquí un error, - como el lago, bajo el inmóvil azur que no toca incluso la blanca luna de mañanas de verano, se contenta con reflejarla con una muda admiración que enturbiará brutalmente un murmullo de encanto.

Tanto el lector como la palabra se despersonalizan en la medida en que se disuelven –o (con)funden- en esa profusión de reflejos, colores e intensidades, de la misma manera que el lago, sin tocar lo que refleja y por un juego de luces, bebe las radiaciones que refractan de los murmullos, y que resuenan en los cuerpos y en la imagen. La imagen es una resonancia del color, de las perspectivas, de los volúmenes, de las intensidades, de las formas –es el enturbiamiento brutal de un murmullo de arrobamiento- que demuestran su cualidad de intermediario entre lo abstracto y lo concreto, entre los elementos sensibles y los conceptos. La poesía de la voz humana queda desterrada (la voz deviene bestia, murmullo brutal, admiración, intimidad sin palabras).

“La voz humana es aquí un error” anticipa la diferencia entre una palabra que es moneda de cambio y la *noción pura*, a la que Mallarmé se referirá explícitamente en el prefacio al *Traité du verbe* (1886) de René Ghil y que retomará en “Crise de vers”. Aquella palabra pura es en cierto modo esta palabra no humana relacionada aquí con la inmediatez de la imagen. Al igual que la imagen, la palabra in-humana aspira a la profundidad, por eso promueve mediante un impulso de densidad y matices una materia sin formas fijas, que es, si se quiere, *anterior* a la línea (reencuentro de ese “ritmo anterior”, de un cuerpo no organizado en palabra), y que es color antes que una forma definida por su extensión. Se trata de una palabra que permitiría la posibilidad de fundir o acentuar los contrastes, los contornos, y que se diferenciaría de la palabra significante –propositiva, nominativa, designativa, cuya identificación con un significado la convierte en este dominio en una palabra vacía o errada-. La poesía busca una palabra que se sitúa como profundidad.

El acto común de la lectura produce una escucha que continúa en lo que sigue hablando de los textos cuando el libro se cierra. La lectura es antes que una reflexión una experiencia –tan extática (o extranjera) como la experiencia del que sueña, tan anónima y real como las presencias que se condensan en la ensoñación-. En ese sentido, no se trata de Gautier, Baudelaire y Banville sino de la experiencia que hace Mallarmé de esas escrituras. De aquello que Mallarmé imagina como “una lágrima” que es *mi sueño –mi deseo* (emoción del éxtasis, sin palabra, emoción diamantina, vinculada a la pureza del agua, que refleja, pule, lleva): conllevando el efecto de una transparencia, pero sobre todo de un sueño lúcido [*rêve lucide*], donde se sabe qué se está soñando y que se sueña.

□

□

## Capítulo 4

### La poética del efecto: el pliegue de la Oda al Libro

A los veintidós años, Mallarmé escribía sus primeras poesías impregnadas por la influencia de Baudelaire.<sup>1</sup> Sin embargo, en el trabajo poético, imaginaba, deseaba o intuía el *advenimiento* de una “poétique très nouvelle”, que también definiría como *poética del efecto* o *teoría poética del misterio* y que lo llevaría a experimentar la crueldad de *Hérodiade*:

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. (Carta a Cazalis, 30 de octubre de 1864, *Corr.*, p. 206. Mallarmé subraya)

Comencé por fin mi *Herodías*. Con terror, porque invento una lengua que debe necesariamente surgir de una poética muy nueva, que podría definir en estas dos palabras: *Pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce*.

*Pintar no la cosa sino su efecto*. Esta misma idea y a pesar de las múltiples experiencias que suponen todos esos años transcurridos (incluida la crisis de la nada) se reformula en su respuesta a la encuesta de Jules Huret “Sur l'évolution littéraire”. Arrastrando en la repetición todas las variaciones y las diferencias que le darán nuevos y considerables espesores a su propia búsqueda poética, la *poética del efecto* confesada por primera vez en la correspondencia de los años 1864 resurge como lo callado en 1891:

*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est fait de deviner peu à peu : le *sugérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. (« Sur l'évolution littéraire », *OC II*, p. 700. Mallarmé subraya.)

*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes de goce del poema que se hace de adivinar poco a poco: *sugerir* lo, he aquí el sueño. Ese es el perfecto uso del misterio que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o, inversamente, escoger un objeto y liberar de allí un estado del alma, por una serie de desciframientos.

---

<sup>1</sup> No sin maleficencia y suscribiendo a ello, René Ghil recordaba en el capítulo XIII “Stéphane Mallarmé” de *Les Dates et les Œuvres*, que John Charpentier había visto la obra de Mallarmé como « un rameau élané du grand massif Baudelairien » (2012 [1923], p. 275) e insistía en que aun cuando los poemas de 1862 a 73 detentan esa influencia (« il prendra de Baudelaire de mêmes thèmes d'inspiration, imité même, tel le poème du « Guignon », et que dans la « Brise marine », c'est l'exotisme de « l'Invitation au Voyage »... », *idem*, p. 250-251), « Ses couleurs n'ont point l'intensité lumineuse dont éclate Baudelaire » (*idem*, p. 249). Sobre aquella influencia de Baudelaire en la poesía de Mallarmé existe numerosa bibliografía, véase Austin, Lloyd, “Mallarmé disciple de Baudelaire: ‘Le Parnasse Contemporain’”, en *Revue d'Histoire littéraire*, n° 368, 1967, p. 437-449; Bénichou, P. *Selon Mallarmé*, Paris: Gallimard, 1995; Durand, P. “L'exception et la règle”, en *Mallarmé*, Paris: Seuil, 2008, p. 17-52; Bertrand, J-P. et Durand, P., “Mallarmé. Le sens et le trésor”, en *Les poètes de la modernité*, 2006, p. 259-290.

De modo que una misma insistencia acompaña la búsqueda poética de Mallarmé, donde se encuentra su teoría de un pensamiento poético y de la necesidad de la poesía: hablar desde el silencio, evocar desde la sombra. *Inventar una lengua allí donde la voz humana es un error. Sugerir* opuesto a *nombrar*, saltar del signo al símbolo. Y si el signo es con relación a la realidad designada, como advertía Simondon, “un término suplementario, que se añade a dicha realidad” (2013, p. 11), el símbolo por el contrario crea una “relación analítica” entre dos realidades, de donde se sigue que ninguna está completa sin la otra sino que “adquieren sentido por su reunión” (*ibíd.*). A la manera del sueño, el símbolo es el *perfecto uso del misterio* porque logra reunir lo que no puede fijarse en el nombre en el encuentro enigmático de su figuración. Esa reunión del sentido en el símbolo se extiende por todos los elementos, desde las letras como cortes o elementos parciales estallados, hasta los bloques cada vez indescomponibles de la *palabra total*, el verso, la página o el Libro. “El misterio en las letras”, según rezaba en un texto que incluiría en las *Divagations* (1897), consiste en lidiar, como un encantador de serpientes, con este monstruo, animal angélico o poder de doble naturaleza, que es el lenguaje. Hipnotizar y conducir aquellos signos equívocos para decir algo de manera inequívoca –*separatio et coniunctio* entre la música y las letras, entre el habla y las gramáticas, en eso consiste la “alquimia del verbo”, en continuidad con aquella tentativa de Rimbaud en *Une Saison en enfer*. También en “Magie”, incluido en las *Divagations*, Mallarmé insiste en ello:

Évoquer, dans une ombre exprès, l’objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l’idée uniquement mise en jeu par l’enchanteur de lettres jusqu’à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! (« Magie », OC II, p. 251)

Evocar, en una sombra expresa, el objeto callado, por medios alusivos, nunca directos, reduciéndose a un silencio igual, comporta la tentativa próxima a crear: semejante en el límite de la idea únicamente puesta en juego por el encantador de letras a eso que, cierto, brilla, alguna ilusión igual a la mirada. El verso, ¡trazo encantador!

Como decía a Huret, la tentativa de la poesía “consiste en *crear*” (OC II, p. 701).<sup>2</sup> Esa creación es la de un lenguaje que habla desde el vacío de lenguaje, desde el medio puramente cualitativo de los afectos. No es que la poesía deba hacerse sombría, enmascaradora o deliberadamente intrigante, sino que ella ve en la sombra expresa y escucha en el silencio de las cosas, y se pronuncia desde allí. Se desmiente entonces la transparencia del lenguaje, y también su voluntad de fundar, anteponer o predecir. Se evoca lo que expresamente es sombra, lo que calla; se cuenta con medios alusivos (indirectos), operaciones para hablar en el lugar de lo que calla, esos medios deben conseguir reducirse a un silencio anterior, casi igual a aquel del que se parte (es decir, no producir un ruido, por eso, son sin florituras, sin accesorios, que distraen). El

---

<sup>2</sup> En “Sur l’évolution littéraire”, Mallarmé vinculaba ese modo de creación propio de la poesía con el símbolo, allí lo diferenciaba de la mimesis, ya que no se trata ni de *hacer* la cosa, ni de *pintarla*, sino de *cantarla* o ponerla en perspectiva, sacarla de la sombra: « L’enfantillage de la littérature jusqu’ici a été de croire (...) que de choisir un certain nombre de pierre précieuse et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c’était *faire* des pierre précieuse. Eh bien ! non ! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l’âme humaine des états, des lueurs d’une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l’homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens » (OC II, p. 701).



encantamiento o la magia, el poder cautivante del verso está en esa huella [*trait*] que deja en el silencio.

De ese modo, la lengua poética resulta ligada al misterio en una zona de *umbrales* que es una zona de efectos, o más bien de efectuaciones. Por una carta que Eugène Lefébure escribe en respuesta a Mallarmé puede entenderse la manera en que esa “teoría poética del Misterio” resultaba vinculada concretamente con las poéticas de Poe y Baudelaire.<sup>3</sup> Ese misterio es también la insistencia del “Nevermore” poeiano, es decir que implica la insistencia de lo irracional o, incluso, de lo incondicionado. Es la capacidad de formular enigmas sobre aquello que más acá de su verdad, de su presencia o su existencia, nos interpela. Aquello *in-humano*, pero también la *sobrenaturalidad* o *super-naturalidad* que insiste en las determinaciones de la “razón instrumental” y de las modernas ciencias de la naturaleza, tensionando su interpretación del mundo. La poesía es, según había enseñado Baudelaire, una existencia “supra-natural” y extática en la que se vive el poder del monstruo, esa doble naturaleza del lenguaje por la que el poeta se vuelve a la vez hipnotizador y sonámbulo.<sup>4</sup> Mallarmé se refiere también a esa insistencia cuando advierte un “significante cerrado y oculto que habita lo común”<sup>5</sup>, o la “relación misteriosa”, que existe como *filosofía latente y particular en la armadura de la lengua*, que a veces no aparece en la voz (o en el medio verbal) pero que se libera en la letra diseminando y disolviendo toda clase de alianzas.<sup>6</sup>

De modo que, heredera declarada de *El cuervo*, la *poética del efecto* o de la *sugestión* tal como la define en 1864 –aquello que Yves Bonnefoy llamó “poética del lazo” (1995, p. 24) y Bénichou, “art de l’affabulation terrifiant” (1995, p. 100)- es para Mallarmé la consideración del poema como un dispositivo de revestimientos y llamadas. Es además la invención de una lengua. Cada palabra se percibe como una “llave” [*clé*] de entrada a una siguiente palabra, el poema mismo es una clave de entradas y de umbrales entre los que se modulan la entidad verbal y el medio escritural. De ahí que la palabra no pueda reconocerse por un sinónimo lexical porque en cierto modo deja vacante su función de significación o de referencia para actualizar una

---

<sup>3</sup> Lefébure escribe a Mallarmé el 17 de mayo de 1867 una carta en respuesta a otra que no fue hallada, pero aquí se puede seguir el hilo de una conversación entre ellos que aclara lo que está en juego para la “teoría poética del misterio” desde la perspectiva de Mallarmé: « J’ai suffisamment compris votre théorie poétique du Mystère, qui est très vraie, et confirmée par l’histoire. Jusqu’à présent, toutes les fois que l’homme a entrevu le vrai, c’est-à-dire la constitution logique de l’univers, il s’est rejeté avec horreurs vers l’illusion infinie et, comme dit Baudelaire, n’a peut-être inventé le ciel et même l’enfer que pour échapper au Nevermore des Lucrèce et des Spinoza (...). En outre, je crains que les hommes ne se déshabituent vite de se proposer des énigmes dont ils sauront le mot, et l’impossibilité d’une religion, en face de la terrible lumière qui jaillit des Sciences, me semble un des grands malheurs de l’humanité. » (*Corr.*, nota 4, p., 346-347).

<sup>4</sup> Baudelaire escribía en *Les Paradis artificiels*: « Je ne comprends pas pourquoi l’homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l’enthousiasme et la volonté suffisent pour l’élever à une existence supra-naturelle. Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui, par le pur et libre exercice de la volonté, parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule. » (2000, p. 383).

<sup>5</sup> “Le Mystère dans les lettres”: « Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (*OC II*, p. 229-230).

<sup>6</sup> Esa relación de la que habla en “Sur le vers” a propósito de la *s*-analítica: « je reprends le cas précité, et ceci philosophiquement en dehors de toute grammaire, à moins que celle-ci ne soit une philosophie latente et particulière en même temps que l’armature de la langue, un rapport, oui, mystérieux, on entend bien, par exemple entre cet *s* du pluriel et celui qui s’ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moins que celui causé par le nombre une altération... quant à qui parle » (*OC II*, p. 475-475).

escena (y para actualizarse como escena). La poética del efecto busca crear una escena donde se poner en juego la reciprocidad de lo que se mira y es mirado, y la reciprocidad entre el espacio de la representación y lo que está siendo representado. Se trata a la vez del lazo mediante el cual la palabra reviste a la idea y del lazo por el cual las palabras se llaman y (co)responden entre ellas en reciprocidades y colaboraciones que se establecen en el verso, en el poema. Mallarmé tiene la intuición de que en el poema, mucho más fuertemente que en otras instancias del lenguaje, las palabras conforman pasajes, direcciones, constelaciones, combinaciones, partituras, prismas, que manifiestan el caudal de un pensamiento, de una experiencia, de un sentido, la sensación de un objeto, de un estado del alma, urdiendo un efecto total como poema o una *palabra total* como efecto. Esta reflexión poética pone en juego la consideración de un vínculo intangible y materialmente comprobable entre la letra y el sentido. Ese vínculo se entiende como umbral entre aquello que también Mallarmé va a llamar el “valor verbal” y el “valor jeroglífico” o escritural (*OC II*, p. 475), y que regula el margen de indeterminación de otro hiato que existe para él en otro nivel: entre la imagen y sus ritmos.<sup>7</sup> En ese desplazamiento, crea una economía que sobrepasa el sistema de oposiciones metafísicas entre el significante y el significado, entre el sonido y el sentido, entre forma y significación, que halla sus raíces en las condiciones de identidad del signo. Estos nuevos umbrales, por el contrario, no buscan la presencia o el significado, son la condición de producción de una teoría inmanente del lenguaje que busca romper el doble juego de la dominación voz-grafismo, el sentido corre por la expresión verbal y por el medio escritural ganando un *eco plausible, los elementos rarificados en música mental* y el *placer del ojo* (*OC II*, p. 574). Se muestra así que el significante se repliega y despliega tanto hacia el interior como al exterior, de ahí que el sonido afronte también diferentes pruebas, de dicción, oralidad, silencio o ecos (zonas de la oralidad que Mallarmé considera cuando habla del tono, la velocidad, el canto o la sinfonía). Todos esos procesos instauran cortes, detenciones, insistencias, *disoluciones* y *diseminaciones* –como decía a propósito de la letra *s*-<sup>8</sup> que arrastran esa misma continuidad de la que surgen pero arrastrando el fondo de lo que está callado, de lo que habla en ese « *signifiant fermé et caché, qui habite le commun* » [“significante cerrado y oculto, que habita lo común”] (*OC II*, p. 230).

La originalidad y el hallazgo de Mallarmé consiste en dejar de lado las correspondencias –que no lograban resolver la duplicidad de la representación-, optando en su lugar por un trabajo con las lentes (el pulido de los cristales y los prismas) abriendo el poema hacia una zona de gradientes para el lenguaje en la cual no es ni el significante ni lo significado lo que se expone en primer lugar, sino el ritmo del pensamiento, pero también el ritmo de la lectura, y con él, el ritmo de la percepción, el ritmo de las imágenes. Es en este sentido en que se pone en juego un lazo primitivo entre la respiración y el *lógos* (en su sentido más arcaico). Allí donde Derrida hablaba de “la instancia propiamente humana de la *pneumatología*, ciencia del *pneuma*, *spiritus* o *lógos*” (1989, p. 19). Para la escritura, esta respiración también existe como pulso, no porque sea importante la caligrafía, o aún cuando lo sea, sino porque ese pulso escande lo que se piensa (anticipa también el *ojo-mano* impresionista), el trazo es medio y

---

□

<sup>7</sup> En una respuesta a una encuesta “Sur la philosophie dans la poésie”, Mallarmé sostiene que la tentativa de la poesía es la de hacer surgir « *Le chant jaillit de source innée, antérieur à un concept* » [“El canto surgido de fuente innata, anterior a un concepto”] donde se encuentran los « *mille rythmes d’images* » [“mil ritmos de imágenes”] (*OC II*, p. 659).

<sup>8</sup> “Sur le vers”: « *S, dis-je, est la lettre analytique ; dissolvante et disséminante, par excellence* » (*OC II*, p. 475).

médium (*hipnotizador y sonámbulo*), escande el lenguaje, es la meditación que deja *huellas*: « car méditer, sans traces, devient évanescent » (OC II, p. 215). En sus últimos años, Mallarmé imagina una lengua poética que hable una respiración de lo viviente, o lo que respira como imagen, pero también, la imagen que pueda tener la respiración de un poema al ser dicho en voz alta (el poema como *partitura*). Se trata de una escritura que oiga lo que respira: “*Escucho, ...a la Vida*” (2003, p. 397).

Podemos decir entonces que la *poética del efecto* no aspira a analogías ni simetrías entre formas, mundos, cuerpos, sentidos. Es más bien la creación de una zona de efectuaciones donde se encuentran tanto las determinaciones como el esplendor y el estallido de su inasimilable singularidad –el esplendor y estallido de lo incondicionado-. Al volverse hacia las efectuaciones, el verso crea las condiciones de una contra-efectuación, dando lugar a aquella parte de las determinaciones que no puede realizarse, que pertenece a la profundidad intensiva del instante, que insiste como lo indómito. En ese punto que se halla, como la acción del mimo en “Mimique”, entre el deseo y su realización, entre el pasado y el futuro “*bajo una apariencia falsa de presente*” (OC II, 178-179), punto en que se actualiza *el negro sobre el blanco*<sup>9</sup>, *lo oculto en lo común*, y se gana el encuentro entre lo demasiado abstracto y lo demasiado personal; ese es el punto, como decía Deleuze, en que nos encontramos en “las heridas y aforismos vitales (...) con su carga de provocación ejemplar” (1994, p. 157), de los que surgen las doctrinas. En el punto vital de una relación entre la muerte y el cuerpo, entre lo absolutamente impersonal e infinitivo y mi propia vida, allí reside lo enigmático que complota, conspira, habita lo común o entra a jugar, como dirá Mallarmé, *a través de un espacio vacante* (OC II, p. 67). La respiración no es equivalente a lo que respira, ni la imagen a sus ritmos. Pero lo que respira describe las velocidades de su propia respiración. La diferencia que encontramos aquí puede traducirse en la diferencia que existe entre el esquema de figuración más tradicional de la retórica y la *potencia de figuración* de la lengua de la poesía: de un lado, se busca la representación de una imagen bajo distintas formas de mediación; del otro, la experiencia de su *poeticidad* captando allí una diferencia en su potencial, o como quiere Mallarmé, una “modulación individual” y un “nudo rítmico”. En este último sentido, el ritmo entra al lenguaje marcando la diferencia de potencial de las imágenes, las ideas o los pensamientos, se trata de hacer pasar los ritmos de la imagen (o el ser mismo *de lo sensible*) por la ley de la escritura. De manera que la poética del efecto consiste en hacer correr en la escritura aquello que vive en la imagen y lo que de la imagen vive en mí, lo que (me) interpela. Consiste también en hacer pasar por la escritura « la sonore profondeur » (OC I, p. 511) del silencio. La poética del efecto se alía con esta potencia de figuración a la que acuden todos los medios (de lo verbal y de lo escritural). Más allá de la relación lógica entre un concepto y su objeto, la potencia de figuración busca un tipo de experiencia y percepción, que hacemos en el lenguaje y que no es referencial, que no adviene por una mostración, una designación ni una proposición, sino por el ritmo (garantía de la entrada de la frase al oído, de su inscripción como sentido en la letra). Se busca una experiencia trascendental o una comprensión de lo sensible que adviene al lenguaje por alguna cosa que el ritmo sea: « modulation (dis-je, souvent) individuelle, (...) un nœud rythmique » (OC II, p. 64).

Se quiere la entrada de las imágenes (o de una eidética rítmica) en la máquina del lenguaje. Pero estas imágenes, al no ser referenciales ni reducirse a una relación lógica entre el concepto y su objeto, aparecen inmotivadas. En el límite, se trata de lo

---

<sup>9</sup> “L’action restreinte”: « l’homme poursuit noir sur blanc » (OC II, p. 215).

que Vladimir Jankélévitch llamó “abstracción cualitativa” (1983, p.77) para referirse con ello no a una idea abstracta trascendente sino a la potencia emocional que anida en el corazón del oyente (o del oído), el efecto de conjunto que la música tiene el poder de instituir, o de *instilar*, despertando en nuestro corazón la *afectividad en sí*, una afectividad no motivada y no especificada (impersonal y pre-individual). Para la poética del efecto, el lenguaje no prueba ninguna libertad técnica, en última instancia no expresa ni crea sino que se hace experiencia, modificando las amplitudes y las frecuencias de la imagen, no las traduce mediante un tipo de señal (ni una norma, ni una forma, ni un significante), más bien las hace surgir del fondo de las gramáticas o los *grimorios* –de tal manera que tanto el habla como las gramáticas o los mitos se mortifican, decantan, disuelven, diseminan, para extraer de allí algún tipo de “metal” (en su capacidad más maleable, más mutante, más conductiva). En efecto, ante ese poder disolvente y diseminante de la letra (que despierta o invita relaciones misteriosas o latentes), Mallarmé decía:

J’y trouve l’occasion d’affirmer l’existence, en dehors de la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d’une secrète direction confusément indiquée par l’orthographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui doit marquer le vers. (*Sur le vers*], OC II, p. 475)

Encuentro ahí la ocasión de afirmar la existencia, por fuera del valor verbal tanto como de aquel puramente jeroglífico, del habla o del grimorio, de una secreta dirección confusamente indicada por la ortografía y que converge misteriosamente en el signo puro general que debe marcar el verso.

Al pasar por el lenguaje las imágenes cambian de naturaleza, y si el lenguaje actualiza la imagen aspirando a reencontrar sus ritmos, se trata ahora de una cualidad pre-verbal (donde se halla una profunda sonoridad y una experiencia muda) que converge en el signo general del verso. Los mil ritmos de la imagen, al pasar por el aparato del lenguaje, crean un lenguaje particular para cada imagen. Del mismo modo que se crea una lengua para cada escrito y en respuesta para esos signos que nos inquietan, porque como entendía Merleau-Ponty, “el escritor es él mismo como un nuevo idioma que se construye” (citado en Derrida, 1989, p. 21). De ese modo, la poética del efecto se abre como una zona de indagación para la expresión y un lugar posible en la formulación de la pregunta por el lenguaje y por los nombres.

En consonancia con ello, Mallarmé reflexiona sobre el tiempo de la busca de la palabra en tanto que dedicación y demora. La palabra es una llave –sin la cual el poema no puede seguir y gracias a la cual algo en el poema sigue solo, encuentra su camino. Si la escritura se vive como experiencia de la demora con la que cada palabra se da al poema, es en la medida en que el sentido se da como demora y como espera en el signo total del verso y en los lazos que establece.

También a Cazalis, Mallarmé escribía en 1864:

Je te jure qu’il n’y a pas mot qui ne m’ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu’il tend par lui-même à l’*effet* général du poème, sert encore à préparer le dernier. L’*effet produit*, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie, - voilà ce que je cherche. – Je suis sûr, m’étant lu les vers à moi-même, deux cents fois peut-être, qu’il est atteint. (...) Le poème inouï du *Corbeau* a été ainsi fait. Et l’âme du lecteur jouit *absolument* comme le poète a voulu que elle jouît (Carta a Henri Cazalis, 7 de enero de 1864, *Corr.*, p. 160-161. Mallarmé subraya.)

Te juro que no hay una palabra que no me haya costado muchas horas de búsqueda, y que la primera palabra, que reviste la primera idea, además de tender por sí misma al *efecto* general del poema, sirve aún más para preparar la última. El *efecto producido*, sin una disonancia, sin floritura, incluso adorable, que distrae, - he ahí lo que busco. - Estoy seguro, habiéndome leído los versos a mí mismo, doscientas veces quizá, que está alcanzado. (...) El poema inaudito del *Cuervo* fue hecho así. Y el alma del lector disfruta *absolutamente* como el poeta quiso que ella disfrutase.

Por un lado, la palabra de la que habla aquí se desplaza del espacio reducido de la retórica -y de la frase, dominio de la semántica- para ocupar el ámbito del texto: su textura. Más precisamente, para reclamar la cualidad intensiva de una lectura que sigue el surco y la huella trazados por lo implícito (lo cerrado y oculto en lo común). La disposición en el medio verbal y en el medio jeroglífico inaugura la concepción del poema como un andamiaje y cálculo que expresamente se han hecho misteriosos, porque se concibe la idea de que es ese misterio -es decir tanto lo que permanece revestido como la composición de los silencios- lo que se descubre en el poema, inscribiendo en esas huellas un sentido transversal al de la comunicación codificada. Esa fuerza de significación no es otra cosa que la realidad de la composición. Por otra parte, la palabra ya no puede coincidir con la noción de palabra lexical, ha franqueado los muros del significante, es una emanación o un soplo indivisible, indescomponible, tónico, que al indicar esta fuerte ilación o soldadura con otras palabras y con el ritmo de la lectura, rebasa a la vez la definición de la palabra, tal como resulta de una entrada del diccionario, así como la que la considera una unidad limitada por dos blancos tipográficos. Allí se anticipa lo que Mallarmé definirá más tarde como “palabra total” [*mot total*] -que es, en otros términos, la definición que dará del verso. Esa *palabra total* pondrá en juego un aspecto fonológico y sintáctico de la expresión remitiendo a una entidad verbal que constituye a la vez una unidad de respiración (de soplo), una unidad sintáctica y una unidad de significación -que no coincide con la palabra lexical y que en cierto modo la excluye, ya que significa la entrada a un orden enigmático del deseo, del soplo, del canto, en donde lo que actúa no es el significante sino la potencia de figuración del lenguaje. Lo que trabaja es la potencia “cromática” de la lengua, y su modo de impregnación, aquello que Deleuze y Guattari llamaron “un tratamiento intensivo y cromático de la lengua” (2002, p. 102) que consiste en una lengua *tendida* hacia el límite de sus elementos, formas o nociones.<sup>10</sup>

Como muestra de una sorprendente continuidad, también en el prefacio a *Un Coup de Dés* (publicado en la revista *Cosmópolis* en 1897), Mallarmé se refiere a este “lazo” entre las palabras, a esta *textura* del poema, en donde ahora van a actuar además muy fuertemente los blancos y los efectos tipográficos, en función de lo que, líneas antes, había llamado la *penetración* del texto:

peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un

---

<sup>10</sup> En los “Postulados de la lingüística”, Deleuze y Guattari distinguen las variables y constantes de la lengua de lo que llaman *variación* de la expresión lingüística que responde a “valores pragmáticos”, se trata de variables que trabajan en la expresión o la enunciación pero que quedan afuera de la distinción lengua-palabra, de ahí que no coinciden con ninguna categoría lingüística pero desempeñan el papel de un *tensor* en la lengua, en la medida en que “efectúa una especie de trasitivización de la frase, y hace que el último término actúe sobre el precedente, retomando toda la cadena” (2002, p. 102). Esa variación resulta, además, vinculada con el estilo: “Lo que se denomina estilo, que puede ser la cosa más natural del mundo, es precisamente el procedimiento de una variación” (2002, p. 101).

espacement de la lecture. Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappant d'abord. ("Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*", OC I, p. 391).

puede perturbar al desprevenido delante aplicar una mirada a las primeras palabras del Poema para que siguiendo, dispuestas como están, lo conduzcan a las últimas, el todo sin novedad que un espaciamento de la lectura. Los "blancos", en efecto, asumen la importancia, chocante en principio.

Se trata otra vez del todo. El verso como *mot total* (OC II, p. 213) o como *signe pur général* (OC II, p. 475). Pero ahora, se alude también al valor de producir un *espaciamento de la lectura*. Y de producir un espaciamento para que el poema se diga de golpe: golpee. Efectuación, choque, penetración, disposición, exaltación y desmontaje. Este *golpe único* recurre a lo único de "unívoco" que tiene un poema, el papel (o su surgimiento). En esa continuidad de surgimiento que es el blanco de la página pueden mezclarse dos aspectos que antes parecían homologados pero que son completamente heterogéneos: el valor verbal con todas sus pruebas orales, sus intensidades y sus variaciones, y el valor escritural con todas las huellas que deja en la meditación. A la vez, el papel es ese eco plausible al que las palabras y sus disposiciones (sonoras o espaciales) retornan indefinidamente. Desde aquella palabra que se buscaba porque ella anticipaba el pasado y el futuro del poema, el deseo y su realización, hasta esta comprobación de ese lazo-efecto en *Un coup de Dés* donde la primera palabra conduce a la última, Mallarmé desarrolla una intuición cada vez más efectiva de lo que significa el eco-pantalla que soporta la escritura (y que conspira contra lo evanescente). Como ha notado Simondon, "la escritura representa la traducción en serie espacial de una serie, temporal en su origen, que deberá ser reconvertida en la lectura" (2007, p. 118). No obstante, se trata para Mallarmé de establecer *su dehiscencia o su laguna*<sup>11</sup>, y en ningún caso de disolver o amalgamar las diferencias, sólo así el orden espacial no se reduce al orden verbal, ni las letras a la música, ni el sonido al grafema, aspirando sobre todo a una temporalidad no sucesiva ni lineal que permita una inscripción en el orden de lo simultáneo y también apelando a un simbolismo visual que evidencie aquello que de lo visual no es reductible al simbolismo oral, ni a la temporalidad sucesiva que prima en el sonido o la expresión oral.

*El papel interviene cada vez que una imagen entra o se detiene*, es decir que lo que se pone en primer plano es el hecho de que esta dimensión escritural (que, como dijo, deja huella) no es en ningún caso el doble de una dimensión verbal, ni su reflejo, ni su representación y se re-sitúa todo el peso *intermedial* que tiene toda imagen; en la medida en que, como señaló Simondon, "la imagen, como realidad intermediaria entre lo abstracto y lo concreto, entre el yo y el mundo, no es sólo mental: ella se materializa, se convierte en institución, producto, riqueza" (2013, p. 19), es decir que es un hecho de conciencia pero también un objeto. De ese modo, el ritmo se convierte en una noción clave en este comercio entre lo espacial y lo temporal, indicando el movimiento y la duración de esas imágenes, y pasando tanto por la serie verbal como por la escritural: al instalar un *espaciamento* en el corazón de las formas, desbordando tanto los versos escandidos por el alejandrino como el verso libre, tanto la palabra como el signo, se

---

<sup>11</sup> En "Le Mystère dans les lettres", Mallarmé se refería a la escritura (poesía o letras) como el espacio de esa dehiscencia: « Jouant la partie, gratuitement soit pour un intérêt mineur : exposant notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune, à l'égard de quelques rêves, comme la mesure à quoi tout se réduit. » (OC II, p. 230).

destituye la trascendencia del significante y el criterio de identidad que éste instala, el ritmo va a abarcar los sentidos de otras variables que quedaban afuera de la distinción lengua-palabra, comprendiendo una cualidad palpitante de las imágenes, haciendo inquebrantable la relación entre el lugar de enunciación y su tiempo. Mallarmé había comprendido la necesidad de evitar los aspectos más homogéneos y cuantificables de las palabras que se estratificaban en el verso y la prosodia, advertía ante eso: « je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse » [“no transgredo esta medida, solamente la disperso”] (OC I, p. 391). Esa dispersión significa todo el cambio que moviliza al lenguaje y que va de un sistema de relaciones subordinadas a identidades y oposiciones reguladas por unidades distintivas, a un sistema de relaciones y figuras suspendidas en los hiatos de la memoria y de las huellas. Como antes, la poética del efecto sustituye la coherencia de la representación por otra cosa, desvía el problema de la significación (del signo y sus dualismos) hacia la convergencia de la Idea: “el instante de aparecer y que dura su convergencia”, es decir a su propio devenir.

Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent ... (“Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*”, OC I, p. 391).

El papel interviene cada vez que una imagen, de ella misma, cesa o entra, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, lo mismo que siempre, de trazos sonoros regulares o verso – más bien, de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su convergencia, en alguna puesta en escena espiritual exacta, en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente ...

Ya no se trata de la gramaticalización de la lengua, más bien se crea una lengua que pase por la imagen o la idea. Saltar de la línea finita a la simultaneidad, con la que pasa el haz por el prisma. De la sucesión al *golpe único*. Del alejandrino o el verso libre al signo puro o palabra total. La línea activa de la frase o del verso se rompe y se adhiere a un punto multidimensional. De manera tal que también (o sobre todo) en las dimensiones creadas por las líneas pasivas y la superficie del blanco se abren los *interregnos* del sentido.

### *El plegado*

La relación entre el valor verbal y el valor jeroglífico de la escritura se comprende en la figura del *pliege*.<sup>12</sup> El pliegue desmiente la transparencia y la coherencia de la representación, introduce lo rugoso. La rugosidad entre lo visible y lo invisible, entre lo anterior y lo por venir, entre el deseo y su realización, entre la forma y el significado, entre el interior y el exterior. Pero también es esa línea que une el interior y el exterior en una misma cara. La noción de pliegue permite un pensamiento sobre la simultaneidad, lo coexistente, lo que partiendo de una misma continuidad de surgimiento toma el sentido equívoco de las individuaciones o de lo heterogéneo: es

\_\_\_\_\_□

<sup>12</sup> Sobre el pliegue véase el maravilloso libro de Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Allí también se refiere a Mallarmé: “El pliegue es sin duda la noción más importante en Mallarmé, no sólo la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que lo convierte en un gran poeta del barroco” (2005, p.45).

multiplicidad de sentidos. De ese modo, en el pliegue se contiene la profundidad intensiva del instante:

Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme. (« Le Livre, instrument spirituel », *OC II*, p. 224)

El plegado es, mano a mano con la hoja impresa de par en par, un indicio, casi religioso; que no choca tanto como su asentamiento, en espesor, ofreciendo la minúscula tumba, cierto, del alma.

De la hoja desplegada, que exhibe el espacio como lo absolutamente visible, al plegado del libro, que recoge el espacio de lo visible hacia el interior, se indica la misma línea que atraviesa el espesor incondicionado de los cuerpos, pero también se indica el monumento fijo, la piedra póstuma, en que termina la expresión. Este *indicio casi religioso* se vincula con la *composición tipográfica como rito* implicando algún tipo de reparación o recomposición del cuerpo del sonido (por donde *entra* y *brot*a o *mana* la palabra).<sup>13</sup> Llevar una lengua al estado de infinidad, como condición sagrada.

En efecto, el misterio que inquieta a Mallarmé, o al que tanto va a referirse, consiste en que de una suma cerrada surja (o se reencuentre) la infinidad del verbo. Pero consiste también en que esa discontinuidad de lo extenso se reúne en la continuidad ideal de los problemas, de las ideas. Y si en el sentido del alfabeto la voz en cierto modo se reduce a su gramaticalización en la letra, el misterio reside en realidad en que la palabra y la voz provengan del más absoluto silencio. También hay milagro en que esas palabras reducidas al empleo estén a la vez dotadas de una infinidad hasta el punto de coronar o consagrar la lengua. El misterio, el milagro, o lo sagrado, anida en la capacidad de *penetración* que tiene el lenguaje. Y en los grados en que seamos capaces de advertir esa penetración.

De ese modo Mallarmé llega al *papel*. Es el espacio donde la meditación encuentra y plasma una huella: « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas » [“Tu acto siempre se aplica al papel; porque meditar, sin huellas, se vuelve evanescente, aún cuando se exalte el instinto en algún gesto vehemente y perdido que tú buscas”] (*OC II*, p. 215). El papel es el cuerpo que va a dar paso a toda clase de surgimientos.

Lo incorporal tiene lugar en el repliegue. El libro se repliega. En ese repliegue instala una interioridad. Con un erotismo que no carece de violencia, y violaciones, el libro es un “repliegue virgen” que espera que el cortapapel lo abra creando una intimidad entre él y su lector, se concibe la ilusión de que cada libro espera a su lector con un devocional recogimiento, o que está preparado solamente para esa primera lectura (a la vez sagrada y profanadora).<sup>14</sup> Pero es también un replegamiento entre el papel y un abajo (un fondo) que él mismo instala (y que arrastra consigo), un abajo que permanece como detrás de esa superficie en que se *esparcen* (o derraman) los negros caracteres: « l'homme poursuit noir sur blanc » [“el hombre persigue negro sobre blanco”] (*OC II*, p. 215). En esa superficie se derrama (y se siembra) [*répandre*] un

---

<sup>13</sup> “Quant au livre”: « Un miracle prime ce bienfait, au sens haut ou les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'infinité jusqu'à sacrer une langue, des quelques vingt lettres – leur devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, principe – approchant d'un rite la composition typographique » (*OC II*, p. 225).

<sup>14</sup> “Quant au livre”: « Le repliement vierge du livre (...) : l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession » (*OC II*, p. 226-227).



misterio que el libro contiene replegado.<sup>15</sup> Lo que se despliega es el rompimiento y la fractura, el derrame y el esparcimiento, la distancia levantada de la superficie. El libro es un primer umbral entre el signo y su lectura. De esa manera, la virginidad aspira en realidad a un prueba nupcial con la idea.<sup>16</sup>

La página es también un « papillon blanc » [“mariposa blanca”] (OC II, p. 228), y por allí Mallarmé llega a otra figura que le encanta para pensar los pliegues: el *abanico*, que es “otra ala de papel más vivo”.<sup>17</sup> Captamos en estas figuras la elasticidad de las imágenes (que se pliegan y despliegan, como las alas, como el abanico). La escritura, y el verso como su lugar privilegiado, pueden aspirar a esa misma elasticidad entre el texto y sus superficies o sus márgenes. Mallarmé había escrito poemas de circunstancia en abanicos, son conocidos los dedicados a su esposa y a su hija.<sup>18</sup> Allí, el juego del verso se arma y desarma con el abanicar, dejando ver una palabra o todas en la apertura (despliegue) y cierre (repliegue) del abanico. El abanico, por su propia lógica de plegado, produce *enjambement* móviles, cambiantes, según se abra o cierre la expresión inscrita en sus pliegues. Además se busca allí algo así como una *palabra aventada*, una palabra aérea que se acompaña con el movimiento del abanicar, entre el labio y el viento. El elemento aéreo, ligado al vuelo, fascinaba a Mallarmé. En efecto, el elemento aéreo se encuentra en cierto modo como complementariedad simbólica entre la palabra y el aliento o soplo (*souffle*) –significante oculto en esos poema. El abanico que se (des)pliega y (re)pliega pone en escena el juego de quién lee y es leído, quien observa y se deja ver, quién se oculta y desoculta entre la página, en la letra, en la escritura. Existe una economía de la lectura en el abanico que cubre y descubre el rostro ante la mirada del otro, una economía entre-dos, de prospecciones, suspensos, o de fragmentos –que atenta contra la totalidad, o la ofrece en una inaccesible distancia, sin trasgresión posible. Tanto la página como el abanico son la mediación o moderación, el velo, el *himen* (para usar otro término mallarmeano) entre dos miradas, entre dos lecturas, entre la voz y la letra, entre la palabra y la escritura. Esas figuras (la página, el abanico, el ala) hablan tanto de la superficie como del funcionamiento –es decir, de la operación que organiza la indeterminación de las relaciones efectuadas y de las figuras esparcidas en la página. Encontramos además alguna clase de revalidación, de actualización del sentido del poema, pero también del sentido de la escritura, que se efectúa por la garantía de la lectura (y de ahí que resulte fundamental su espaciamento). La lectura es una actividad que, como el abanicar que da movimiento al abanico o la

□

<sup>15</sup> “Quant au livre”: « Oui, sans le repliement du papier et les dessous qu’il installe, l’ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l’écartement levé par le doigt. » (OC II, p. 225).

<sup>16</sup> “Le Mystère dans les lettres”: « Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle même s’est comme divisée en ses fragments de candeur, l’un et l’autre, preuves nuptiales de l’Idée. » (OC II, p. 234).

<sup>17</sup> “Étalages”: « Ce que pour l’Extrême-Orient, l’Espagne et les délicieux illettrés, l’éventail à la différence près que cette autre aile de papier plus vive : infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site pour rapporter contre les lèvres une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie par les battements approché. » (OC II, p. 219).

<sup>18</sup> Se trata del poema “Éventail”, escrito sobre un abanico y publicado por primera vez en *La Revue critique*, el 6 de abril de 1884, y luego con algunas variantes en la puntuación en la *Revue Indépendant*, en 1887, incluido finalmente en la edición Deman con el nombre de “Autre Éventail – de Mademoiselle Mallarmé”. Y del poema “Éventail de Madame Mallarmé”, siete años posterior al otro. Ambos poemas representan un tipo de poesía entre el juego, el regalo (el presente) y los versos de circunstancia –un “género de modernidad ligera”, como lo define Bénichou (1995, p. 398). Esos abanicos se encuentran expuestos en el Musée Départemental Stéphane Mallarmé que se encuentra en la casa que Mallarmé alquilaba en Vulaines-sur-Seine en el distrito de Fontainebleau.

voluntad al vuelo, actualiza el movimiento de la escritura –sin reducirse a una voluntad o a un dispositivo, porque depende de una consistencia creada por todos esos medios-. Sin ese movimiento el abanico no es mucho. El espaciamento de la lectura es entonces un pliegue en la superficie lisa de la página que efectúa un grado variable de indeterminación como garantía de una sensibilidad y apertura al exterior del texto.

De esa manera, estos poemas en abanicos permiten poner de relieve la relación entre la escritura y el soporte de un modo particular. El dispositivo que establece la escritura y el soporte organizan el margen de indeterminación entre la palabra, el silencio y su sintaxis. A ese espaciamento de la lectura del que se toma conciencia como superficie y como material de la arquitectura del poema, Mallarmé lo llamaba el aire y el canto bajo el texto, que conducen a la adivinación: « L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles » [“El aire o canto bajo el texto, conduciendo a la adivinación de aquí a entonces, aplica allí su motivo en florón y viñeta invisibles”] (OC II, p. 234).

En “Quant au livre”, afirma que la acción literaria no transgrede el teatro, y si por un lado allí se refiere con humor a la efímera circulación y continuidad que tiene la poesía como vehículo e inversión, también alude a las cualidades de la escena.<sup>19</sup> Al decir que la acción literaria en algún sentido se parece a un teatro, instala las condiciones de una reciprocidad entre la *mise en page* y la *mise en scène* –como una famosa ecuación que Mallarmé deja tácita pero latente para todos aquellos que han sabido leerla. Se gana así la relación de la presuposición recíproca de la escena y, con ello, se asumen las condiciones para una teoría moderna del lenguaje. Lo que se gana en esa reciprocidad es el grado de las disposiciones. Ya no el valor de los contrastes, sino la disposición y la circulación –como tensión entre fuerzas-. Como vimos se trata para la escritura, de las disposiciones del elemento verbal y el elemento jeroglífico, de los sentidos y la voz, y de la imagen como fondo y superficie: « Au gré, selon la disposition, plénitude, hâte » [“En el grado, según la disposición, plenitud, apresurada”] (OC II, p. 214). Esa *disposición* se efectúa por grados, por velocidades gracias a las cuales se gana una penetración y una dispersión de las medidas. A eso Mallarmé lo llama “arquitectura espontánea y mágica” (OC II, p. 659).

El libro es el repliegue de la página pero es también la expansión total de la letra que confirma la ficción.<sup>20</sup> La ficción en cierto modo es una concurrencia de superposiciones y sucesiones entre estados. La ficción no es otra cosa que la *quimera orquestal* (OC II, p. 216), o un *solitario tácito concierto*. Un concierto elíptico, que tiene lugar en el silencio. Una profundidad sonora y muda que se infiere en una tácita atmósfera. Es la construcción de un medio mental y sonoro de música y de nociones. Un concierto de instrumentos que no excluye la noción, donde se logra *estéticamente* superponer la concordancia de dos estados: uno primitivo –denso de materiales- y el otro –que es ya un espaciamento- próximo al pensamiento, al texto y a la imagen.<sup>21</sup>

□

<sup>19</sup> “Quant au livre”: « Ainsi l'Action, en le mode convenu, littéraire, ne transgresse pas le Théâtre ; s'y limite, à la représentation – immédiat évanouissement de l'écrit » (OC II, p. 216).

<sup>20</sup> “Quant au livre”: « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer directement, une mobilité et spacieux, par correspondance, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction » (OC II, p. 226).

<sup>21</sup> En “Bucolique” Mallarmé se refiere a dos estados que convergen en la percepción estética: « Esthétiquement la succession de deux états sacrés (...) – primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (...) : l'autre, ardent, volatil, dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée, en plus que l'abolition de texte, lui soustrayant l'image. La merveille, selon une chronologie, d'avoir étagé la concordance ; (...) jusqu'une source, un concert aussi d'instrument n'exclue la notion : ce fantôme, tout de suit, avec répercussion de clartés, le même, au cours de la transformation naturelle en musical identifié. » (OC II, p. 254). Allí, la noción es un fantasma que sigue una transformación de lo

Pensar o invenciblemente cantar, en verso.<sup>22</sup> Llegamos aquí a una intersección esencial para comprender la tentativa: la poesía no abandona las nociones, por el contrario se trata siempre de un modo de comprender la idea con toda su potencia de figuración, no dialéctica, no reductible al elemento de la representación. « Représentation avec concert » (OC II, p. 240), dice Mallarmé. La representación que arrastra un eco plausible, rarificando en música mental sus elementos, arrastrándolos más allá del silencio.<sup>23</sup> Componiéndose con el silencio, espacio de esa “abstracción cualitativa” que es del orden de los afectos.

Como Mallarmé enseña en el prefacio a *Un Coup de Dés*, no se trata de la cantidad, el número, la medida entre el sentido y la sonoridad, sino de arribar a la idea, de donde procede el sueño. Para la poética del efecto, la idea no organiza el monstruo, antes bien es el punto indiviso de los *nevermore*, de ahí que esa idea nos interpela arrastrando con ella su *cantidad hechizada*. Mallarmé dirá en “Bucolique” que la Idea es algo tangible para *intimar* alguna realidad, en sentido vasto.<sup>24</sup> La duración de una división espiritual propia del *sujet* –como expresa en “La Musique et les Lettres”. Esa división espiritual reduce la sucesión a lo que es casi simultaneidad, simultaneidad a la que el verso aspira.<sup>25</sup> La idea, que en “Mimique”, se diferencia de una acción efectiva en “un himen (de donde procede el Sueño)” (OC II, p. 178).

### *La poesía como interregno*

En la encuesta de Jules Huret, Mallarmé se refería al *verso libre* como una suerte de *interregno*:

Les Parnassiens, amoureux du vers très strict, beau par lui-même, n’ont pas vu qu’il n’y avait là qu’un effort complétant le leur : effort qui avait en même temps cet avantage de créer une sorte d’interregne du grand vers harassé et qui demandait grâce. (« Sur l’évolution littéraire », OC II, p. 698-699)

Los Parnasianos, enamorados del verso bien estricto, bello por sí mismo, no vieron que no había acá más que un esfuerzo complementario al suyo: esfuerzo que tenía al mismo tiempo la ventaja de crear una suerte de interregno del gran verso extenuado y que demandaba gracia.

El verso libre es un *interregno* entre el alejandrino y la prosa, hasta llegar en *Un Coup des Dés* a concebir otra suerte de *interregno* mayor entre el verso libre y el verso escandido. Pero se trata también de un *interregno* entre el espacio verbal y el espacio escritural en el que, por eso mismo, el poema se convierte en un lugar privilegiado de

\_\_\_\_\_□

natural a la música. El aspecto primitivo e innato de la percepción, denso en materiales, concurre y se superpone con el otro estado más ardiente y volátil que incluye y sustrae al pensamiento, al texto y a la imagen.

<sup>22</sup> “Bucolique”: « Y penser ou invinciblement chanter, au gré d’un bondissement allègre intérieur, quoique bas, en vers : on constate que le commun des murs réverbère l’écho par des inscriptions qui ne sont pas en rapport » (OC II, p. 254).

<sup>23</sup> Cf. “Sur le vers”, OC II, p. 474.

<sup>24</sup> La primera idea que tenemos es la naturaleza: « La première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes » (« Bucolique », en « Grand faits divers », en *Divagations*, OC II, p. 253).

<sup>25</sup> “La Musique et les Lettres”: « Le vers par flèche jeté moins avec succession que presque simultanément pour l’idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet » (OC II, p. 75).

observación de la relación entre la escritura, el pensamiento y el lenguaje. La poesía como *interregno* advierte esa cualidad *intermedial* de la poesía. Cualidad que implica ese espacio privilegiado para la indagación de los contagios y las contaminaciones entre la serie espacial (de las imágenes) y la serie temporal (de la oralidad). Entre el valor verbal y jeroglífico.

## SEGUNDA PARTE

### Entre la poesía y otras artes

## Existencia del simbolismo y poesía pura

“El poder excitante de una palabra es ilimitado”  
(Valéry, “Existencia del simbolismo”, *Variedades*)

### *La palabra como poder o éxtasis*

La poesía como *interregno* es un método de lo poético. Es también una conciencia de lo poético. No se trata entonces de una metáfora sino de un tipo de *atención* del lenguaje. Esa disposición es la posibilidad de una elasticidad plausible entre « la signification courante » (*OC II*, p. 474) y un « sens virtuel » (*ibíd.*) de los términos. No obstante, la inserción de un sentido virtual (su gramaticalización) implica también la tensión de las relaciones entre aquello que Mallarmé llama el medio verbal y el medio escritural, y que demanda el pasaje o la prueba: las pruebas del eco, de la música mental, del placer del ojo, de todo aquello que « affecte notre sens subtil ou rêve » (*ibíd.*). Aún más, esta atención es un modo de pensar y de escuchar con la respiración y con el latido asumiendo la diferencia en el lenguaje de dos sistemas de pensamiento (la escritura y la palabra).

Nuestra intención es encontrar en las reflexiones de Mallarmé algunos criterios o conceptos operativos que permitan cristalizar modos de concebir lo propio de la lengua de la poesía o del pensamiento poético, pero también, abrir una vía para pensar lo poético. Entendiendo por poética tanto una teoría de la poesía como una praxis —es decir, en su aspecto tanto filosófico como técnico, en cuanto *saber* y *hacer*. Considerar las condiciones de una palabra poética que pueda ser a la vez palabra pensante implica, como sugirió Agamben, una poesía que pueda darse una conciencia de sí y un método (1995, p. 12). Pero esa conciencia de sí tiene que ser para otro. En ese sentido, darse un método supone esencialmente una o varias mediaciones, y con ello un modo específico de abrir la estructura del mundo en la medida en que, como creía Simondon, “La mediación entre el hombre y el mundo se convierte ella misma en un mundo, la estructura del mundo” (2007 [1958], p.199). De hecho, la idea de mediación está en la naturaleza misma del pensamiento estético, y por ende también del arte. El arte es mediación: puente entre realidades; su misión es la de un pontificio en el sentido etimológico de un *hacedor de puentes*.

Al considerar la poesía como *interregno* se advierte la cualidad de la función poética como la capacidad de moverse entre reinos. Más específicamente, se trata de moverse *entre* la realidad y la representación. Abriendo allí todos los reinos posibles, y de ahí la cualidad de moverse entre la voz y la letra, entre el sentido y la sonoridad, entre el significante y el significado, entre la emoción y las nociones, entre el concepto y su objeto, entre la imagen y sus ritmos. Se trata también, como advirtió Mallarmé, de moverse entre la literatura, la escritura y otras artes: la danza, la escena, la música, la pintura, el arte del mimo. Este *a través* supone extender los límites pensando el dominio de la poesía con ideas de la música, ideas de la danza, ideas de la escena, ideas de la pintura. Pero, sobre todo, sin negar la escritura.

Mallarmé se dedicó, en efecto, a pensar la pantalla (la página) y la traducción a ese medio visual de un medio oral (temporal), con ideas de la pintura, con ideas de la escena, del teatro, del ballet, de la sinfonía, de la música, del arte del mimo. De ahí

resultará un pensamiento sobre el movimiento de la palabra, sobre el ritmo y sobre la respiración, que se proyecta (y visibiliza) a través del *haz* de la música, del *haz* de la pintura, del *haz* de la danza, del *haz* del mimo. Esos *prismas* y *haceres* permiten una comprensión de un método para la poesía, pero también de lo propio de la poesía, en tanto ella es un *decir* que quiere reencontrar « sa virtualité » (OC II, p. 213).<sup>1</sup> La pregunta por lo poético en el lenguaje o por el pensamiento poético en una imagen es un problema, insistimos, no sólo de lenguaje sino también de perceptiva. Es decir que el pensamiento que resulta de estas relaciones aspira –voluntaria o involuntariamente– a una expansión de los sentidos en la consideración de la mirada y del oído, abriéndose a un *espacio háptico* de la palabra en el cual la percepción ya no pasa sólo por el órgano de la vista, así como la percepción auditiva no se reduce tampoco al sonido o la voz. Más precisamente, se trata de la posibilidad de un espacio háptico de la palabra que toca una carne del sentido, que se siente en otra piel. Se halla ahí una sonora profundidad de la escritura, que se escucha, como el espesor del pensamiento, en otro “oído” que tiene lugar entre el ojo y el corazón. Pero también, entre el pasado y el futuro, entre el silencio de lo que no habla y la recurrencia de lo que ya habló, que sigue representándose bajo alguna forma o fondo, que no se puede decir que existe pero que insiste. Por eso, cuando hablamos de un interregno que reclama la poesía como territorio de sentido, lo que está en juego, son estos lugares de la experiencia que nos indican otras pieles, otros cuerpos y otras reverberancias posibles entre la historia y el sentido.

De este modo, en los capítulos siguientes, seguiremos los pasos de Mallarmé en aquellas prosas en las que logra formular a la vez una intuición sobre la poesía y un conocimiento sobre la técnica poética en el encuentro con otras técnicas y con esos otros materiales que las distintas artes que mencionamos exponen hacia finales del siglo XIX.

Ahora bien, es necesario señalar que esas tentativas no se dan aisladas sino que resultan de un movimiento poético extraordinariamente rico a finales del siglo XIX. En ese sentido, haremos algunas observaciones sobre aquellos puntos de una tentativa común que atraviesa la corriente que se llamó *Simbolismo* y lo que se pensó como *poesía pura* –que coinciden, para nosotros, con el expandido interés en la poesía moderna de alcanzar una conciencia de sí y la voluntad de darse un método.

Al mismo tiempo, los contagios entre las diferentes artes tienen lugar en el marco de cruces y tensiones propias de las disputas estéticas del siglo XIX signadas, no obstante, por lo que significó el impulso wagneriano de un *arte total* o un *gran arte* –pretensión que se explica en el programa de una <<religión del arte>>, que en correspondencia con la necesidad de radicalizar la revolución política se propone crear una religión y mitología nuevas para el pueblo. En este contexto, en la segunda mitad del siglo XIX, el wagnerismo renueva esta premisa de devolver al arte su trascendencia mediante la intención de retomar su antigua destinación y de erigir una figura mítica donde la humanidad (o *una humanidad* –un pueblo, una nación) pudiera reconsiderarse y comprenderse en su esencia, a partir de sus propiedades constitutivas, reeditando en un lugar central la preocupación por el origen. De hecho, las aspiraciones del arte se inscriben en el marco de aquello que representa un problema de nacimiento (y que, precisamente, había sido advertido por el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*), poniendo de manifiesto, además, la relación estrecha que se había trazado desde la

---

<sup>1</sup> Como decía en “Crise de vers”: « Le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le Pöete, par nécessité constitutive d’un art consacré aux fictions, sa virtualité » (OC II, p. 213).

modernidad entre política e historia y el sentido de una razón que hace coincidir la evolución de las formas del arte con la formación del espíritu.<sup>2</sup>

A contrapelo de lo que fue el gran proyecto de síntesis wagneriano, Mallarmé va a comprender un pensamiento sobre la poesía que tiene lugar en el encuentro con otras artes, y no como negación de una forma en otra superadora o superior.

### *El simbolismo o la poesía en estado puro*

En 1936, a propósito de la celebración del cincuenta aniversario del simbolismo, Paul Valéry declara que si resulta posible hablar de varios simbolismos es porque « l'unité que l'on peut appeler Symbolisme ne réside pas dans une concordance esthétique : le Symbolisme n'est pas une École » (1957, p. 687). Con gran acierto, Valéry sostiene que aquello que reúne el término “Simbolismo” pasa antes por una *potencia* –y una dignidad- otorgada al arte, a “la belleza”, a “la fuerza de la forma”, a “la virtud de la poesía”, que logró dar sustancia a una vida interior que se bastaba a sí misma y que se pensó como una experiencia “mística”. De ahí que para gran parte de ese movimiento poético se trató ante todo de “la sensación de que una manera de religión hubiera podido nacer”.<sup>3</sup>

Años antes, en 1920, Valéry había formulado algunas precisiones sobre el Simbolismo definiéndolo como un movimiento inspirado en Edgar Poe que perseguía la voluntad de *aislar a la poesía de toda otra esencia que no fuera ella misma* o que, en otros términos, buscaba reencontrar la *poesía en el estado puro* [“*la poésie à l'état pur*” (1920, p.10)]. Para ello, la poesía se había propuesto, y había encarnado en ella misma, un análisis de todos los elementos del lenguaje, pero por sobre todo, se resumía en la intención común de muchos poetas más allá de sus discrepancias de, según una expresión de Mallarmé, “recuperar de la Música su bien” [“*reprendre à la Musique leur bien*”].<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Si la aspiración a una teoría política y filosófica del arte está presente en todas las inversiones modernas del platonismo descendientes del romanticismo, bajo el sesgo del idealismo alemán adquieren una dimensión específica que se comprende, como advirtió Lacoue-Labarthe, en el postulado de que: “El arte es la representación sensible de un contenido espiritual” (1991, p. 90). En efecto, Lacoue-Labarthe (1991) advirtió que, en gran medida, el desarrollo moderno del arte se veía obligado a posicionarse a la altura de esta vocación <<filosófica>> que traza a fuego el idealismo alemán, y, en última instancia, a evidenciar sus tensiones.

<sup>3</sup> Valéry declara que « On peut l'exprimer ainsi : Jamais les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie, n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprits la substance d'une vie intérieure qu'on peut bien appeler « mystique », puisqu'il arrivait qu'elle se suffit à elle-même, et qu'elle satisfît et soutînt le cœur de plus d'un, à l'égal d'une croyance définie. Il est certain que cette sorte de foi a donné à quelques-uns et l'aliment constant de leur pensée et la règle de leur conduite, et la constance de résister à la tentation, et qu'elle les aimait à poursuivre, dans les conditions les plus ingrates, des travaux dont les chances d'être jamais réalisés étaient aussi faibles que leurs chances d'être compris s'il advenait jamais qu'ils s'accomplissent.

Je le dis en connaissance de cause : nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence. » (« Existence du symbolisme », 1957, p. 688).

<sup>4</sup> Estas reflexiones de Valéry aparecen en el « Avant-propos » a *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre. En ese prefacio, Valéry extiende algunas consideraciones sobre el simbolismo marcando muy fuertemente la tensión que se profundizó entre poesía y música: « Ce qui fut baptisé : le *Symbolisme* se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles), de « reprendre à la Musique, leur bien ». Le secret de ce mouvement n'est pas autre. L'obscurité, les étrangetés qui lui lurent tant reprochées : l'apparence de relations trop intimes avec les littératures anglaise, slave ou germanique ; les désordres syntaxiques, les rythmes irréguliers, les



En una época en la que la poesía sintió palidecer o desfallecer ante las energías y los recursos de la orquesta, los poetas –insiste Valéry– se volcaron hacia una fase de preparación y de teorías innumerables sobre el poema: búsquedas teóricas y disputas todas consagradas al problema de la « *beauté pure* » (1920, p. 14), pero que debido a la complejidad propia de un objeto como el lenguaje permitían múltiples abordajes y perspectivas, incluso la filología, la fonética y las ciencias del lenguaje se sumaron al debate sobre la poesía. Podemos leer allí un intento evidente en la poesía de darse una conciencia y un método. En este marco de tentativas e inquietudes Valéry subraya como uno de los rasgos más propios del Simbolismo el hecho de que creyeron encontrar en el conjunto de las artes una disciplina, y quizá « *une vérité, sans équivoque* » (1920, p. 25). No obstante, la poesía descubrió también su propio límite en la medida en que sufre la reducción a una « *intelligence purement technique* » (1920, p. 27) que no hizo más que llevar a un arte antiguo una energía de « *inventions naïves* » (*ibíd.*). De manera que, más allá de la novedad y de las innovaciones técnicas que responden a lo que Valéry entiende como una *ingenuidad* que va en detrimento del interés de la poesía, en el marco de este movimiento se gana una conciencia ligada a la consideración de un bien *extemporal* de la poesía. Nos interesa la posición crítica de Valéry porque da cuenta de un campo en disputa y de tensiones que reflejan dos vías para la poesía, de un lado las innovaciones técnicas y la neutralización de lo poético o su reducción al problema de la forma (significante, fonética, musical); del otro, la potenciación del *decir*, impulsando el pensamiento poético, como bien *extemporal* que *insiste* más acá de las formas.

Sobre aquello se había pronunciado Mallarmé en la “*Observation relative au poème. Un Coup de Des jamais n’abolira le Hasard*”, un poema reconocidamente innovador en cuanto a la forma y la disposición del material verbal:

Le genre, que c’en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l’antique vers, au quel je garde un culte et attribue l’empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu’il suit) tels sujet d’imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucun raison d’exclure de la Poésie –unique source. (*OC I*, p.392).

El género, que se vuelve uno como la sinfonía, poco a poco, al costado del canto personal, deja intacto el antiguo verso, al cual guardo un culto y atribuyo el imperio de la pasión y de las ensoñaciones; mientras que éste será el caso de tratar, con preferencia (así como sigue) semejantes temas de imaginación pura y compleja o intelecto: que no hay ninguna razón de excluir de la Poesía –única fuente.

Ampliando los límites de la lengua poética, o los causes de la Poesía, única fuente, Mallarmé advertía que la poesía no debe sacrificar el pensamiento abstracto, pero más aún, que es posible combinarlo con las emociones o la sensación inmediata; es decir que la poesía no abandona aquello que pertenece tanto a la imaginación como al intelecto –participa a la vez del juego de imágenes como del juego más complejo de conceptos y nociones. Pero además, repara indirectamente –preservándose de ello– en esa excitación por la novedad técnica, que según Valéry terminaba impostando lo poético. Tal vez

---

curiosités du vocabulaire, les figures continuelles tout se déduit facilement sitôt que le principe est reconnu. C’est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s’en prenaient à ce pauvre mot de symbole. Il ne contient que ce que l’on veut : si quelqu’un lui attribue sa propre espérance, il l’y retrouve ! — Mais nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. Les uns, Wagner; les autres chérissaient Schumann » (Valéry, 1920, p. 12-13).

haya que leer en ese sentido la objeción que le formula a René Ghil a propósito de su « instrumentation verbale », cuando lo acuse de « phrasez en compositeur plutôt qu'en écrivain » (*Corr.*, p. 577). Puesto que para Mallarmé la orquestación verbal no niega el verbo ni lo reduce a un signo semiótico. Del mismo modo que habla aquí de una fuente común y de un culto que exige determinadas actitudes u ocasiones, también en la encuesta de Jules Huret “Sur l'évolution littéraire” (1891) insistirá sobre los distintos movimientos del alma que se disponen entre el alejandrino o el antiguo verso y el verso libre, evitando con ello toda tentación de caer en la idea de una superación, evolución o negación de uno en otro (cf. *OC II*, p. 698-699).

Ahora bien, si la aspiración a una *poesía pura* significa una expectativa espiritual y una pasión inexplicable movidas por la intención común de producir un estado, en palabras de Valéry: de llevar a la poesía a un « état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite » (1920, p. 18), el problema de fondo reside en la tensión entre idealismo y materialismo, trasladada a la tensión entre pensamiento abstracto y emociones o sensaciones. En esta dirección, Valéry también se expide sobre la disputa, observando que la necesidad de “provocar emociones inmediatas” se hizo imposible de combinar con el pensamiento abstracto, exiliado de una poesía que se redujo a la intención común de *alimentarse de la música*, es decir, « de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux » [“de extraer del lenguaje casi los mismos efectos que las causas puramente sonoras”] (1920, p. 13). De ahí que, en cierto modo, la poesía se viera amenazada por dos factores imperantes: de un lado, “los efectos múltiples de sorpresa” (*ibíd.*, p. 17) que exigía el gusto moderno; del otro, por la música que se adecuaba mejor a ellos. En este marco general, se registra el avance de querellas lingüísticas incluso en el campo mismo de otras querellas como las filosóficas, poniendo en primer plano las dificultades propias que conlleva elevar la *forma* al estatus de un objeto, un bien o un fin, encarnando la poesía el terreno de profundas enemistades.

De esta manera, con el Simbolismo se cristaliza una doble contienda de la poesía con la música y con la filosofía, que existía ya como un problema que podría remontarse a la antigüedad clásica, pero que vuelve a actualizar un no-lugar para la poesía. De modo que, como muestra Valéry, la tensión estética y la disputa formal no pueden reducirse a un valor en sí. Los poetas que marcan la diferencia son, por el contrario: “los observadores que saben despreciar las apariencias”, “habitar dudas reflexivas”, esperar en la restricción y en ese suelo “producir hallazgos”, inventar figuras, ajustar palabras, “imaginando la perfectibilidad del lenguaje en un grado de conocimiento y conciencia”, aquella poesía que sabe encontrar en los problemas imprevistos soluciones satisfactorias.<sup>5</sup> Lo que se pone de relieve es que las indagaciones o innovaciones formales y estéticas no son significativas, o no representan un interés

---

<sup>5</sup> Valéry prefiere hablar de ingeniería y no de técnica, en ese movimiento se abre un grado de indeterminación que permite dar cuenta no sólo de la cuestión de la forma sino de lo que se compone, se pone a funcionar, o se hace pasar por esa forma: « Il faut manœuvrer l'homme, exercer la matière, trouver a des problèmes imprévus où la technique, l'économie, les lois civiles et les lois naturelles introduisent des exigences contradictoires, les solutions satisfaisantes. Ce genre de raisonnement sur des systèmes complexes ne se prête guère à prendre forme générale. Il n'y a pas de formules pour des cas si particuliers, pas d'équations entre des données si hétérogènes ; rien ne se fait à coup sur, et les tâtonnements eux-mêmes ne sont ici que des temps perdus si un sens très subtil ne les oriente. Aux yeux d'un observateur qui sache négliger les apparences, cette activité, ces hésitations réfléchies, cette attente dans la contrainte, ces trouvailles se comparent assez bien aux moments intérieurs d'un poète. Mais il y a peu d'ingénieurs, je le crains, qui se doutent d'être aussi proches que je le suggère des inventeurs de figures et des ajusteurs de paroles... » (1929, p. 25-26)

real, por fuera de ese *grado de conocimiento y conciencia* que se espera o exige de la obra.

### *La poesía pura*

La expresión *poesía pura* hace entrada en el idioma crítico de los poetas en el final de las “Notes nouvelles sur Edgar Poe” de Baudelaire (1857), designando allí, como señalaron Bertrand y Durand, « la définition moderne de la poésie comme parole affranchie de toute fonction pratique » (2006, p. 25), a la vez que asigna un sujeto para ese objeto, postulando la profesionalización y los criterios que legitiman a un escritor como poeta.<sup>6</sup>

En ese sentido, Bobillot (2012) ha remarcado que si las nociones de *literatura pura* o *poesía pura* se anunciaban ya en los años 1830, el choque que se produce en 1848 es fundamental para que de una opción posible resulte una doctrina dominante; es sin embargo en el último tercio del siglo cuando la noción de “pureza” reaparece en muy diferentes contextos y escritores, evocando en cada uno cosas visiblemente divergentes. El sintagma *poesía pura* constata, por un lado, la concepción de alguna cosa como la poesía *en sí*; pero por otro, la idea, contenida allí, de una promesa otorgada a un cierto suceso (cf. Bobillot, 2012, p. 35). En ese marco se renueva un interés múltiple y tan amplio como disidente que abarca desde la postulación de una poesía idealista hasta la promesa de una autenticidad lingüística que se encuentra en ciertos casos próxima al vagido o balbuceo.<sup>7</sup> En el contexto entonces heterogéneo de las vanguardias poéticas del siglo XIX, la poesía pura define, según Bobillot, la intención común de una retribución de autenticidad y plenitud al lenguaje.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Los críticos Bertrand y Durand proponen una estructuración del espacio poético en el comienzo del Segundo Imperio a partir de las tres variantes en tensión y desigualmente representadas en que agrupan las diferentes tentativas: “la poesía pura”, a la cual reclamarán colectivamente pertenencia los parnasianos; “la poesía del mundo moderno”, en las antípodas de esa pureza, desacreditada por Leconte de Lisle y encarnada por Maxime du Camp con sus *Chants modernes*; y la “poesía de la modernidad”, ligada al nombre de Baudelaire y llamada a prolongarse en Rimbaud, en Mallarmé y hasta Apollinaire. Véase Bertrand, J-P. y Durand, P., “Le pur et l’impur”, *Les poètes de la modernité*, Paris: Seuil, 2006, p. 15-37.

<sup>7</sup> Dando cuenta de una ebullición de tentativas extremadamente divergentes, Bobillot cita diversos ejemplos que hablan por sí solos de los usos y contextos diversos en que aparecía la recurrencia a la poesía pura: la intervención de Jules Laforgue en que habla « de *la vraie poésie* »; o la de Verlaine en « *De la musique* », haciendo del concepto una entidad supuestamente definida y establecida; también Vigny refiere a « *la Poésie pure* »; Mallarmé, por su parte, habla solo de « *l’œuvre pure* » o « *la notion pure* »; elevándola al estatus de entidad ideal e incluso teológica, Bremond escribe el libro *Poesie pure* (1926); René Ghil aboga por la necesidad para el poeta de obrar la “reintegración del valor fonético de la lengua”, en cierto modo también una *poesía pura* que Ghil haría pasar por la tesis de que: « si le poète pense des mots, il pensera désormais par des mots redoutés de leur sens originel et total, *par les mots-musique d’une langue-musique* ». Cf. Bobillot, 2012, p. 39-40.

<sup>8</sup> En un amplio arco de poetas, y más allá de profundas diferencias, Bobillot reconoce una misión común otorgada a la poesía afín a un retorno rousseauiano del lenguaje: « Il est manifeste, cependant, au-delà de leurs divergences d’approche ou d’appréciation, que Rimbaud, Laforgue, et après eux Apollinaire, les Futuristes, Hugo Ball et les Dadaïstes, tous ceux qui, à l’instar de Ghil ou de Mallarmé, ont attribué pour mission à la poésie de restituer au langage quelque chose de son authenticité, de sa plénitude, de sa vitalité (censément) *perdues*, eurent en partage une vision globalement roussauiste du langage comme de la poésie. (Même si, au bout du compte, cette vision les amène à des positions et à des pratiques quelquefois fort éloignées de celles qu’eût approuvées le philosophe genevois.) » (2012, p. 39).

Hay que considerar como otro antecedente lo que significó hacia finales de siglo la versión francesa del wagnerismo. La *Revue wagnérienne* fundada por Édouard Dujardin y Houston Stewart Chamberlain saca su primer número el 8 de febrero de 1885 con el propósito de divulgar escritos teóricos sobre las relaciones entre música y poesía, proponiendo el ideal realizado de un “arte total”, de un arte de síntesis, que trascendiera las distinciones tradicionales de los géneros –difundiendo la figura del Wagner pensador más que el músico, al que se reverencia como paradigma del arte espiritual y simbolista.<sup>9</sup> Mallarmé será convocado por la revista para publicar un texto sobre Wagner, que llamará “Richard Wagner, rêverie d’un poète français” –y aparecerá el 8 de agosto de 1885, incluido posteriormente en sus *Divagations*-. En 1886 se publican, firmados por Théodor de Wyzewa, tres artículos sobre “L’Art wagnérien” –dedicados respectivamente al estudio del desarrollo de la Pintura, la Literatura y la Música- donde se asigna al arte una función “metafísica”: esto significa, el compromiso de *recrear*, con una plena conciencia y por medio de signos, *la vida total del Universo*, es decir del Alma, *donde se juega el drama variado que nosotros llamamos el Universo* (Wyzewa, 1895, p. 14). Las consideraciones teóricas de Wyzewa en estos tres textos no sólo no resultan para nada menores para comprender la poética mallarmeana sino que además lo catapultan como poeta a la cima del arte wagneriano en la literatura, más aún, como único exponente de lo que va a definirse como “poesía pura” –esto es: una música verbal o potencia rítmica que hace posible y legítima una armonía de palabras o nociones. En efecto, Wyzewa fija allí una definición de la “poesía pura” como aquella que no está sujeta a las convenciones del verso y de la retórica, y que no es tampoco indiferente al aspecto nocional de sus obras –es decir que reúne filosofía y música, razón y emoción, enlazando los *pensamientos poéticos* con la *música de las palabras y las sílabas*. Mallarmé es el primero, según Wyzewa, en intentar esta poesía en miras “de la emoción total”.<sup>10</sup> En ese marco, el teórico del wagnerismo se refiere a otro concepto fundamental en la poética mallarmeana que es la noción de *misterio*: la motivación que liga sonidos y sentidos a la emoción no es ni absolutamente arbitraria (o convencional) ni natural (originaria o esencial) sino misteriosa. El misterio viene de alguna manera a ocupar ese lugar *indecidible* entre la convención y la naturaleza, entre la necesidad y el azar –y próxima a esta consideración se hallarán las expresiones mallarmeanas. Lo que liga la música verbal a los motivos o propósitos de las palabras es del orden del “*mystère d’un nécessaire lien*” (Wyzewa, 1895, p. 48). Mallarmé encarna una renovación tal de la *música verbal* comparable a la renovación de la música instrumental hecha por Wagner –le da al aire, a las cadencias y a los retornos, un sentido particular, por el cual se logran producir emociones especiales-. En efecto, cuando se habla de un “carácter sinfónico” de las nociones también hay que entender esto mismo: la cualidad de darles aire, cadencia y posibilidad de retornos, mediante los cuales

---

<sup>9</sup> Sobre la relevancia de la mitología wagneriana para la imaginación simbolista, véase Marchal, B., *Lire le Symbolisme*, Paris: Dunod, 1993, p. 45-47.

<sup>10</sup> La cita de Wyzewa es la siguiente: « La poésie véritable, la seule qui demeure irréductible à la littérature proprement dite, est une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes. Aussi voyons-nous les poètes, empêchés encore d’une *poésie pure* par maintes conventions, et par l’insuffisance de leur vision théorique, les voyons-nous du moins sans cesse plus indifférents au sujet notionnel de leurs œuvres. » (1885, p. 47. El subrayado es nuestro). Y continúa: « Le premier, M. Mallarmé a tenté une poésie savamment composée en vue de l’émotion totale. Volontiers il a pris pour sujet l’émotion produite par la création et la contemplation de rêves philosophiques. Et il a cherché la forme idéale d’une poésie purement émotionnelle, mais indiquant la raison des émotions en même temps qu’elle les traduisait. Il nous a offert d’admirables musiques, liées entre elles et avec leur sujet par le mystère d’un nécessaire lien. » (1895, p. 48).

*evoquen o sugieran* emociones especiales (produzcan un *mixto*, un torbellino confuso de colores, sonoridades y pensamientos o, lo que para Wyzewa es lo mismo, *estados supremos y raros del espíritu*). Se trata, entonces, de una poesía que saque, por la vía de la música, a las nociones de su régimen signifiante o de su realidad habitual, para crear, a partir de ese *mixto* de pensamientos poéticos y música verbal, artísticamente, la realidad –esto resume lo que Wyzewa entiende por *poesía pura*-. De manera que Mallarmé es para Wyzewa el Wagner francés, de manera también que, más allá del idealismo al que suscribe al considerar la realidad trascendente y subjetiva de ciertas emociones y nociones, el crítico del wagnerismo ilumina el sentido de la tentativa mallarmeana, y muchas veces el sentido de algunas de sus más caras palabras.

En este marco general, la expresión *poesía pura* no aparece en Mallarmé, pero sí él va a referirse a una *noción pura*, a una *obra pura*, a un *signo puro* y a un *medio puro de ficción*. Ahora bien, como hemos notado esta expresión acompaña las disputas estéticas y se liga a una tensión de fondo filosófica: la escisión entre un plano físico o concerniente a las materia y un plano espiritual o concerniente al alma –escisión que supone creer en la unión materia-extensión del cartesianismo. Mallarmé busca, no obstante, escapar a esa dicotomía, terminar con el “sueño polar” –convocando, como exclama Igitur, « l’immémorial geste vacant avec le quel elle s’invite, pour terminer l’antagonisme de ce songe polaire, à se rendre, avec et la clarté chimérique » (OC I, p. 484). De ahí que esa *noción pura* no coincide tanto con una filosofía idealista que se instala en el viejo pensamiento metafísico de una dualidad de mundos, sino con ese *inmemorial gesto vacante* –que se abre en esa *nada más bien que algo* de la que parte. Concentraría las prerrogativas del oxímoron, esto es, y no otra cosa, *ceder la iniciativa a las palabras* « par le heurt de leur inégalité mobilisé » (“Crise de vers”, OC II, p. 211). La *noción pura* aspira entonces a la *composición* de lo desigual en el aliento, en la respiración o en el soplo, como *naeud rythmique*. La *noción pura* hace su entrada en la *noche solar* del grillo –ese canto único del grillo, en el que la tierra no estuviese ya escindida entre espíritu y materia, entre la tierra y el cielo.<sup>11</sup> En ese sentido, el lenguaje tiene la claridad de una quimera, o de un resplandor virtual, producido por su propia reaparición en el reverberar de la oscuridad. Esto mismo suscita la adscripción a una poesía que ya no trabaje de un lado o del otro (exaltando lo inteligible o despreciando la vida), sino que gane el *interregno* de aquella continuidad de la que surge arrastrando la heterogeneidad de lo que la determina y la conforma, ganando de los fondos de esa desigualdad movilizadora la combinación entre pensamiento e imagen, una imagen que no es una metáfora ni un fantasma sino pensamiento poético.

La restitución al lenguaje de una plenitud original, esa recuperación de una autenticidad, o vitalidad que se da para sí como misión la poesía, se liga para nosotros directamente a una *experiencia pura* como una experiencia más auténtica. De manera que esa *poesía* que contiene los rasgos de la *noción pura*, la *obra pura* y el *medio puro de ficción* mallarmeanos, apela a la intuición de una *experiencia pura* en el mismo sentido de la que reclamarán las filosofías vitalistas, también en el marco de una tensión entre idealismo y materialismo.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ese grillo que Mallarmé definía por una « voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle de l’oiseau [...]. Toute le bonheur qu’a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son *unique* du grillon ! » (Corr., p. 355).

<sup>12</sup> Nos referimos a la “filosofía de la vida” de manera general, tomando algunos señalamientos de Giorgio Agamben, como aquella filosofía que busca dar respuestas a la normativización de la experiencia, dividida en dos y regulada muy fuertemente por la psicofisiología decimonónica: como proceso

Existe allí una experiencia en el corazón mismo de la poesía –del pensamiento poético o de la lengua poética- coextensiva con la experiencia pura. Es decir que la experiencia real como conciencia inmediata se distingue a penas del pensamiento poético, o pretende instalarse en una gran proximidad, cuando ese pensamiento se reconoce en una imagen que no se reduce ni a una metáfora ni al fantasma. En cierto modo, persiste en las insistencias mallarmeanas el deseo de ganar en el lenguaje un tipo de captación de la experiencia, de la imagen y de la sensación, ya no en su carácter sustancial (referencial o significante), sino como una experiencia puramente cualitativa (recuperando su potencia de figuración). De ahí que la *noción pura* no concierne al carácter de la eterna esencia sino a una noción de imaginación que no trastabilla ante la reducción que implica una sustancialización psicofísica de los fenómenos o los procesos, ni se identifica como un hecho de conciencia puramente subjetivo e inaccesible, antes bien, da lugar a aquella experiencia puramente cualitativa (afectiva), en su inmediatez preconceptual.

### *Un Libro, explicación del hombre*

En noviembre de 1886, el año en que se publica el manifiesto simbolista redactado por Moréas y que fija convencionalmente la fecha de nacimiento de ese movimiento, Mallarmé le escribe a Vittorio Pica:

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne ; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'est pas un génie ou un pitre ayant prononcé une parole, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture. (Carta a Vittorio Pica, 27 de noviembre de 1886, *Corr.*, p. 593)

Creo que la Literatura, retomada en su fuente que es el Arte y la Ciencia, nos proporcionará un Teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un Libro, explicación del hombre, suficiente para nuestros más bellos sueños. Creo todo eso escrito en la naturaleza de manera de no dejar cerrar los ojos más que a los interesados en no ver nada. Esa obra existe, todo el mundo la intentó sin saberlo; no existe un genio o un payaso que habiendo pronunciado una palabra, no haya allí reencontrado un rasgo sin saberlo. Mostrar aquello es levantar un rincón del velo de aquello que puede ser semejante poema, existe en un aislamiento mi placer y mi tortura.

□

Con cierta reciprocidad, en 1885, en la carta autobiográfica dirigida a Verlaine, Mallarmé había sugerido otra perspectiva de ese Libro:

\_\_\_\_\_ □

fisiológico y como hecho de conciencia imposible de captar, y trascendente a las fuerzas en juego. En ese marco: “Toda la ‘filosofía de la vida’, así como gran parte de la cultura en las postrimerías del siglo, incluida la poesía, aspiran a capturar esa experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual” (Agamben, 2004, p. 45). Se trata de la aspiración a captar la experiencia no en su carácter sustancial sino puramente cualitativo de la conciencia tal como se revela a la experiencia inmediata –corresponden a este tipo de expresiones la *duración pura* de Bergson, y el *Erlebnis* de Dilthey-.

□

[...] un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elle merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. (Carta a Verlaine, lunes 16 de Noviembre de 1885, *Corr.*, p. 585-586.)

[...] un libro, simplemente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no un conjunto de inspiraciones de azar, aunque fueran ellas maravillosas... Iré más lejos, diré: el Libro persuadido de que en el fondo sólo hay uno, intentado a su turno por cualquiera que escriba incluso los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: porque el ritmo mismo del libro entonces impersonal y vivo, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, u Oda.

Las dos tentativas se superponen, el Libro como Teatro –explicación del hombre- y el Libro como Oda o Sueño –explicación órfica de la Tierra-. Ambos libros son, como auguraba *Igitur*, una *claridad quimérica* o la producción de un resplandor en el reverberar de la oscuridad. Tentativas latentes que *duran* en todas las tentativas, que no se terminan, ni se acaban, que se sueñan y se rememoran en un futuro y un pasado ilimitados, esquivando el presente. En ello reside la comprensión de la poesía en su carácter *extemporal*, de la que hablaba Valéry. Se trata de una experiencia pura, que aquí se dice *impersonal y viva*, es decir, no dividida en un proceso fisiológico o un dato fenoménico y una conciencia subjetiva, sino antes, una experiencia palpitante y surgida de la fuente común del arte y de la ciencia. Algo que tiene lugar, que *insiste* y que se puede querer o no querer *ver*.

Ese Libro se religa también a los caracteres impersonales de las tipografías, « Le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique » (*Corr.*, p. 610), y tiene que *ver* también con un modo de figuración impersonal que Mallarmé define como un « type innommé ou abstrait » (*Corr.*, p. 605-606). El carácter impersonal y tipográfico completa además la concepción que Mallarmé se hace de la idea, como ritmo o música entre relaciones –en una carta a Edmund Gosse hablaba de ello, « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports » [“Emplee Música en el sentido griego, en el fondo significando Idea o ritmo entre relaciones”] (*Corr.* p. 614)-. De ahí, establece el modo en que la poesía se encuentra para él ligada a la idea en un « au-delà magiquement produit par certains dispositions de la parole » [“más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones de la palabra”] (*Corr.*, p. 614). Literariamente o silenciosamente se trata de captar esas relaciones y sus ritmos, esas disposiciones misteriosas, ese espacio innominado, no significante y sin significado, que está ante nuestra vista o en nuestra piel. Esta obra *sinfónica* (polimorfa, polifacética, politonal o polifónica) no quiere considerar la palabra como un signo convencional, o a la poesía como un juego de asociaciones entre palabras, sino según esta cualidad innominada y abstracta, habiendo extraído su color y aspecto, « exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure » (*OC* II, p. 208), tal como insiste en “Crise de vers”, condición para que el lenguaje arrastre consigo el caudal de lo que se realiza y se rememora, al mismo tiempo, bajo una industriosa forma de ficción. En ese sentido, cuando Mallarmé habla de un “tipo” se refiere a una voluntad, a su matiz y a la relación de fuerzas correspondientes, que

afloran y se disipan, rápido, según la movilidad del escrito, y no a un Modelo o Proposición.<sup>13</sup>

Mallarmé alude en la carta a Picca a cuatro condiciones a las que estará íntimamente ligada su concepción del pensar poético: la relación entre el Arte y la Ciencia; las nociones entrelazadas de Libro y Teatro –en función de una “explicación del hombre”; las formas de un culto moderno; la palabra y la escritura como descarramientos del velo de otra escritura, la de la naturaleza. Pero en la carta a Verlaine incluye otra noción fundamental, la escritura de esa naturaleza invisible, la entrada en esa región sin sentido –la poesía es la explicación de ese reino al que entramos sin los sentidos, en el que el *ver* es un ver en la oscuridad-.

El lenguaje (y la poesía) se anuncian como el Teatro o la escena para una escritura que ya está escrita, en la naturaleza, y para un sentido que excede a los sentidos. En el lenguaje *se juega* –se actúa- una escritura del mundo. Es decir que desde la perspectiva de Mallarmé, la Literatura proporciona a su vez un Teatro donde poner en escena una *escritura virtual* –no lingüísticamente formada o anterior al lenguaje- y una música silenciosa –que, literariamente, busca el ritmo entre las relaciones- que no obstante está ya ante nuestros ojos, lisible, en la naturaleza o en nuestros sueños [*rêves*]. Para la modernidad del fin de siglo que Mallarmé expresa, el cuerpo pasa por la escritura –el lenguaje es un teatro donde esos cuerpos se representan. La *transposición* de la escritura de lo existente hacia el espacio del *teatro del lenguaje* significa, no que la naturaleza va a representarse, sino que el lenguaje es el ámbito de un Teatro en el que se actúa la experiencia –por eso la palabra es la escena del “culto moderno”.

Ahora bien, las representaciones de un verdadero culto moderno tienen lugar, precisamente, en ese margen de *misterio*. Mallarmé considera el « art officiel » como uno de los « cultes artificiels » (OC II, p. 165), y lo define como una *máquina* que ocupa el lugar de una institución vacante.<sup>14</sup> El Arte es una gran máquina que crea formas de espiritualidad en la vida moderna, que intenta, como observa Bertrand Marchal, « restituer dans la cité la dimension sacré de l’existence » (1988, p. 338). Si bien las referencias mallarmeanas a la noción de un culto moderno son crípticas y sesgadas, se inscriben en una comprensión más descriptiva que valorativa respecto de un proceso contradictorio de secularización y democratización del pensamiento y de los medios de representación (y de producción de los discursos y las imágenes), no obstante, esas referencias son el indicador de una consideración más amplia sobre aquello que imagina (y desea), que es la participación de un espectador-creador que ejerza y reclame una soberanía de la lectura –una lectura que considera como una « pratique désespérée » (OC II, p. 67)-.<sup>15</sup> Se comprueba allí la exigencia de una actitud

---

<sup>13</sup> La noción de tipo es un modo de la ficción mallarmeana, que le sirve para pensar el lenguaje según un emplazamiento no referencial, como un complejo de motivos o lugares en los que se compone y descompone la tirada. Es decir que la palabra misma se despliega como hipótesis. En el prefacio a “Un Coup de Dés” definía la ficción como lo que se opone al relato [o *récit*]: « La fiction affleura et se dissipe, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase capitale dès le titre introduit et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. » (OC I, p. 391).

<sup>14</sup> « Crayonné au théâtre » : « Machine crue provisoire pour l’affermissment de quoi ! institution plutôt vacante et durable me convainquant par son opportunité – l’appel a été fait à tous les cultes artificiels et poncifs ; elle fonctionne en tant que les salons annuels de Peinture et de Sculpture, quand chôme l’engrenage théâtrale » (OC II, p. 165).

<sup>15</sup> Bertrand Marchal ha considerado la fórmula « nouveau culte officiel », en el marco del último tercio del siglo XIX donde se exacerban las formas de espiritualidad, como una forma de restaurar en la ciudad « la dimension sacré de l’existence », véase Marchal, B., *Religion de Mallarmé*, Paris: Corti, 1988. Para una consideración de la posición de Mallarmé en el campo intelectual francés del fin de siglo XIX, véase también el estudio de Duran, P., *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris: Seuil, 2008.



de escucha atenta que a su modo busca romper con la cosificación de la obra, pero sobre todo con la cosificación del proceso creativo.

La complementariedad entre la carta a Pica y la carta a Verlaine indica los dos sentidos de la misma tentativa consagrada a la poesía, existe una continuidad entre la visión de una naturaleza que existe –explicación del hombre- y la experiencia de una naturaleza invisible, una naturaleza que insiste –explicación órfica de la tierra-. El mismo movimiento del Teatro, al Libro, a la Oda. Se trata, ante todo, de una *insistencia* que no se termina, que se asume como *proceso* en el tiempo del devenir que es el tiempo *entre-tiempos*. De ahí que la poesía se ubique entre la música y las letras, pero también entre la escena y el signo. Uno de los primeros rasgos que deducimos de ese Teatro u Oda que es el Libro, donde se define esta Literatura o esta poesía que le interesa a Mallarmé, es el de su precaución respecto de la historia, sus prevenciones tanto respecto de la historia individual como de la historia en general, y de la historia literaria en particular. Ante el sentido prosaico de la historia, o su organización coherente, prevalece aquí el espacio de una escena que *dura*. Que, no obstante, no se inscribe como proceso en la evolución de las formas o del espíritu, ni como modelo en el desarrollo de las formas de la literatura o del arte, se deduce más bien de la experiencia y de las superficies impersonales y vivas de la naturaleza, pero también, de nuestros sueños y sus velos. Expresa así un carácter *extemporal* o *intempestivo* –incluyendo lo que sería la zona intensiva de una *pre-historia* (en el sentido de un pasado primitivo que no remite a un pasado cronológico, sino que contempla aquello que es siempre contemporáneo a las diversas historias y culturas, contemporáneo a lo que *insiste* entre-tiempos).<sup>16</sup> Eso que todo escritor, genio y payaso, ha intentado, intenta y continúa intentando, cada vez que ha proferido una palabra.

Si seguimos estas cartas no habría en rigor dos formas de lenguaje, sino la puesta en juego de lo que es un problema de efectuación, en y por el lenguaje, de diferentes dinámicas de lectura. Se reclama allí la huella de una ver-oír que no es nunca presente, en efecto, no se ve ni se oye lo que está presente, lo que se presenta, sino lo que ya ha sido realizado o lo que se anuncia, lo que se desea, lo que se espera. Se trata de interesarse en ver o en no ver, se trata de una inclinación, una intención y una atención. De ahí que deba contemplarse la difícil tarea de apertura del lenguaje hacia un excedente de significación –que suponga un descorrimiento del velo (algo que pudiera ser un poema, como dice a Pica, algo que pudiera ser una experiencia de la naturaleza, del hombre, de lo impersonal que vive y que insiste).

Si la modernidad enfrenta una crisis de representación es porque lo que se pone en juego es el descrédito del lenguaje y su tarea en la exposición del ser –en cuanto a su poder de creación, a su resto oscuro y a los modos en que organiza el remolino o la infinidad de fenómenos, que son lo contrario de toda subjetividad u objetividad, en tanto no pueden reducirse a un yo, ni dependen del sujeto de la enunciación ni se acaban en él

---

Para una relación de la visión política de Mallarmé y sus consideraciones sobre los fenómenos de masas véase también: Thierry, R., « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire », en *Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, 2015; y Pich, E., "Pour une définition de la poésie comme phénomène social au XIXe siècle", en *Romantisme*, n°39, 1983, p. 85-96.

<sup>16</sup> Para considerar esa pre-historia tomamos la noción de *duración pura* o *aión* que define para Gilles Deleuze el tiempo singular del devenir y que a diferencia de *Cronos*, indica un pasado y futuro simultáneos, esquivando el presente. Cf. Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 170-175. También referimos a ese tiempo *intempestivo* que Nietzsche definía como un actuar "contra el tiempo, y por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, en favor de un tiempo venidero" (2000, p. 34). Volveremos a referirnos a estos conceptos.

(impasible, improductivo y autorreferencial, que da pretextos para la ironía). Es a partir de estas condiciones que Mallarmé habla de retomar la Literatura en la fuente del Arte y de la Ciencia. La unión o reconciliación entre Arte y Ciencia pide reconsiderar, no sólo la fractura trazada entre ambas en la cultura desde la modernidad, sino también, las consecuencias de tal bifurcación expresadas en la escisión entre el *mundo de las significaciones* y el *mundo sin estructura de lo que no posee significación* –pero al que se le asigna un uso, una función útil-.<sup>17</sup>

De modo que la fuente de la Literatura en la que Mallarmé reclama la colaboración recíproca de Arte y Ciencia expresa la necesidad de pensar la relación entre el pensamiento técnico y el pensamiento estético, o entre el pensamiento científico y el pensamiento estético, pero también entre éstos y el pensamiento filosófico. La poesía de la modernidad se inscribe en una transición continua entre objetos –donde el objeto estético y el objeto técnico aparecen cada vez más indiferenciados-.<sup>18</sup> Sin embargo, comprender esa diferencia implica destacar los puntos excepcionales que estimulan y atraen la creación estética, significa también buscar una unidad o convergencia entre las prácticas y, a partir del arte, de aquello que religa la organización económico social y la experiencia trascendental de la vida –o, en otros términos: preguntarse por aquello que religa al hombre con su destino.

El Libro total que proyecta Mallarmé, como se anticipa en aquellas cartas, aspira paradójicamente a evitar que el lenguaje pueda presentarse al mismo tiempo como totalidad y verdad –y esto porque busca extender una zona que le impida al lenguaje cerrarse sobre sí mismo, pero a la vez, que pueda dar cuenta de una inmediatez preconceptual, y con ello, se desborde la coherencia orgánica del lenguaje como elemento de representación-. El Libro pasa por fuera de la literatura, por fuera incluso del lenguaje, no obstante, crea un espacio tácito surgido de sí para volver a sí, el Libro es un isla, todo lo que pasa por fuera suyo, como una proposición expresada, vuelve a desembocar en él, pero esta vez, para otro –como rezaba la conocida provocación que sostenía en “Le livre, instrument spirituel”: « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » [Una proposición que emana de mí – tan, diversamente, citada en mi elogio o por censura – la reivindico con aquellas que se apretujarán aquí – somera quiere, que todo,

---

<sup>17</sup> Sobre esta fractura Gilbert Simondon (2007 [1954]) ha explicado el desdoblamiento entre religión y tecnicidad (que es también la oposición entre abstracción y utilidad) coincidente con la escisión que divide la época moderna en una dimensión puramente interior del hombre –sustento de lo Otro como afán de dominación- y el mundo exterior –de las organizaciones estructurales que permiten la cultura y la ciencia. En la medida en que estos mundos se organizan mediante estructuras que rigen la experiencia, y son por eso mediadoras del sentido y garantes de la vida, la noción de *esteticidad* se convierte en la condición de posibilidad de la experiencia misma, en el sentido de una experiencia no escindida. El modo de existencia de los objetos estéticos (el arte) radica en el encuentro entre un objeto real del mundo y un gesto humano. No obstante debe aspirarse a un arte que sea capaz de producir un gesto que sea a su vez el encuentro entre ese objeto y otros gestos. Las figuras del torbellino, la anomalía y el misterio estético se opondrán a aquél arte disciplinario que esteriliza (y *estetiza*). Por eso, el arte en el que piensa Simondon no tiene aura ni distanciamiento, es acontecimiento, contingencia. Cf. Simondon, 2007, p. 197-230.

<sup>18</sup> Si como vimos el simbolismo motoriza una relación extendida entre la poesía y otras artes, lo mismo sucede con la imbricación de la ciencia y la poesía, prueba de ello son, por ejemplo, los intentos de René Ghil de una instrumental verbal, desarrollada en *De la poésie scientifique et autres écrits*, heredera de la teoría fisiológica de la música de Hermann von Helmholtz. Cf. Bobillot, J-P., «Recomposition(s) du champ poétique à la fin du XIXe siècle », *op. cit.*, 2012, p. 7-80; y Bobillot, « René Ghil : altruisme et poésie scientifique », en M. Louâpre, H. Marchal et M. Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, 2014, p. 379-395.

en el mundo, exista para desembocar en un libro”] (*OC II*, p. 224). El afuera del Libro que vuelve al Libro, es sin embargo una totalidad abierta y sin fondo. Vincent Kauffmann propone leer allí el gesto que permitió la expansión del “mallarmeisme de *Tel Quel*” (2006, p. 19) y que implicó, contra Sartre y con él, un pensamiento sobre una escritura que pudiese convertirse en vocera de la sociedad o que alcanzara su signo universal, pero que ahora cambiaba la “literatura” por una “práctica significativa infinita” que decretaba la muerte del autor para en su lugar levantar un *scripteur* a la escucha no sólo del inconsciente sino de las bibliotecas del mundo (que dio lugar además a la noción de intertextualidad).<sup>19</sup> No obstante, el Libro en cuanto tal, como el absoluto o como el cielo en el poema “L’Azur”, está siempre elidido en Mallarmé. Es lo que inquieta al poeta haciéndose presente provocativamente como aquello que esquiva a la lengua, pero mostrándose y desvelándose en la palabra, habitando en ella. Es a la vez lo que se arraiga en nosotros y nos convoca o nos llama, para negar “lo indecible, que miente”.<sup>20</sup>

Se ha pensado la noción mallarmeana de Libro desde la perspectiva orgánica de la obra, sin embargo, la Naturaleza que alcanza a nuestros deseos y ante la que no pueden cerrarse los ojos, no es la naturaleza finita de las ciencias modernas, sino una *sobrenaturaleza* –que ya se pronunciaba en la *Symphonie Littéraire*-. Ella no está más allá de la naturaleza, sino *en* ella como su propio impensado, en ella se incluye el misterio, la noche, las formas invisibles, el caos sensible, pero también, los cuerpos de la memoria y lo vivido que *insisten* en nuestros sueños.<sup>21</sup> Esos *trait* que se reencuentran « *sans le savoir* » cada vez que se pronuncia la palabra. Allí reside para la poesía un poder *intermedial* comparable al de las imágenes<sup>22</sup> y que tiene por eso una *realidad paradigmática* en tanto permite, como mostró Simondon, comprender otras “realidades conexas con las cuales se articula y de las cuales es solidaria” (2013, p. 21). De ahí que la condición real para pensar lo viviente (o *las vanas formas de la materia*) exija resolver una doble fractura, por un lado, la escisión moderna entre lo humano y la naturaleza, y, por otro, la escisión entre ciencia y cultura (entre aquello que carece de significación y aquello que aparece sobredeterminado). Ese Libro-Teatro-Oda (o el Libro como el pliegue entre el teatro y la oda, entre la idea y el sueño) resignifica la idea de un medio puro de ficción que postulará en “Mimique” –como un pensamiento

□

<sup>19</sup> Kauffmann vio precisamente en ese contagio entre la ausencia de autor y la multiplicidad que converge en los fondos de la palabra, el signo común de Isidore Ducasse y de Mallarmé, que permitió una ilimitación de la categoría de lo literario desdibujándolo sin embargo en lo semiótico: « (...) c’est bien du même projet à la fois mallarméen et ducassien qu’il s’agit toujours : d’un rêve de dépassement de la littérature par sa mise en infini et par la mise en place d’une sorte de communauté des travailleurs du signifiant : poésie faite par tous (à défaut de l’être pour tous), illimitation de la catégorie du littéraire par son trempage dans le bain du sémiotique » (2006, p. 19)

<sup>20</sup> Recordemos aquella expresión de “La Musique et les Lettres”: « Le vers va s’émouvoir de quelque balancement, terrible et suave, comme l’orchestre, aile tendue ; mais avec des serres enracinées à vous. Là-bas, où que ce soit, nier l’indicible, qui ment » (*OC II*, p. 73).

<sup>21</sup> El *surnaturalismo* (o *sobrenaturaleza*), insistimos sobre esto, no es una naturaleza supra-sensible que se opone al hombre o a la vida, antes bien, es una región en la que ya no hay hombres ni dioses. Esta región es constitutiva de la poesía moderna –y allí también halla sus raíces la gran influencia que representó Edgar Poe. Se trata, según una expresión de Agamben, de una región que “se alza incomprensible sobre sí misma como un ídolo primitivo, una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad de lo viviente” (1995, p. 99).

<sup>22</sup> Ya hicimos mención a se poder que Gilbert Simondon describe en la forma de “una realidad intermediaria entre lo abstracto y lo concreto, entre el yo y el mundo, [que] no es solo mental: ella se materializa, se convierte en institución, producto, riqueza, se difunde tanto por las redes comerciales como por los ‘*mass media*’ que difunden la información” (2013, p.19).

original, o como un eco de esa mística de la que hablaba Valéry- que tienen para nosotros la función de disolver la tensión dialéctica entre mundo exterior y mundo interior, y en última instancia, también, entre ciencia y cultura.

En ese sentido, la noción de *Misterio* que interesa a Mallarmé para definir el interregno de lo poético se comprende además como una irrupción de la potencia en el contacto con el mundo, que irrumpe como posibilidad infinita. La explicación órfica de la que habla a Verlaine –en tanto que aspira a ese *surnaturel* como lo hemos definido- no supone transportarse hacia otro tiempo y espacio (no es ya la inserción en el viejo pensamiento de una dualidad de mundos), sino posicionarse en el ojo mismo de esa potencia indómita e indisciplinada, que es de este mundo, aquí y ahora. La poesía debe permitir contactar la diferencia sin anularla, entablar una relación de amistad –no de dominio-. No ya como forma estética sino en tanto que experiencia estética, la noción de misterio quiere pensar y actualizar las fronteras de la excepción –allí donde se vincula con la noción de diferencia, con la maravilla, el monstruo o el enigma-. Ese punto órfico, como enseñó Lezama Lima, está finalmente vinculado con la respiración, o es su primer contacto. La respiración *crea* ese medio que se mueve y actúa entre el cuerpo y otra cosa, entre el cuerpo y la realidad impensada que es el pensamiento: “El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate” (1968, p. 381).

**Arte tácito: la danza y la invención del espacio**

Reflexiones sobre el Ballet « *ou la forme théâtrale de la poésie* »

En un artículo que lleva por título “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet, d’après une indication récent” aparecido en la sección “Crayonné au théâtre” de *Divagations* (1897) –que es a su vez un desprendimiento y ampliación de las “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller” publicado en el *National Observer* (1893), pero modificado sensiblemente- Mallarmé refiere algunas consideraciones sobre la danza. Hay que leer esas intuiciones en el sentido primordial en que la danza es allí *el arte tácito de invención del espacio y la forma teatral de la poesía*. Y esto porque subyace, en sus observaciones sobre el arte de la danza, una teoría sobre el arte del espacio o de su *ocupación*. De esa manera, ante la mirada de Mallarmé, la danza proporciona algunos elementos para una teoría de la escritura –y de la poesía- en lo que compromete a la invención del espacio. Propiciar la invención del espacio supone, en principio, salirse del plano de referencia ya establecido, dando marco a un pensamiento sobre la duración, que impide reducir el espacio a una cualidad extensiva ya que no puede discernirse de la dimensión temporal. Se trata de un espacio que *se inventa* en el movimiento, la luz, las texturas, los vestidos, y sobre todo en los cuerpos y las trayectorias de esos cuerpos –de ahí que se quiera dar cuenta de una percepción del espacio hinchándose o ahondándose como realidad sensible y tangible, y en tanto que cuerpo-movimiento.

Nos interesa observar las consideraciones puntuales que realiza Mallarmé en su experiencia de la danza en el punto en que habilitan una atención y una escucha particular sobre el modo en que también en la poesía y en la escritura incide esta invención del espacio. Esto es *pensar con* la danza el espacio-tiempo y la duración de la escritura poética –permitiendo comprender, en adelante, un punto de apoyo visual no fijo sino sujeto a ondulaciones, exhalaciones, flotantes, palpitantes. En ese sentido, la danza proporciona otros elementos para comprender la invención del espacio en la escritura en la medida en que inspira un pensamiento sobre las trayectorias que no están condicionadas de antemano, las consistencias y los desplazamientos de los cuerpos rompiendo los atributos del espacio, sin hacer participar a la palabra –la danza es, en efecto, un arte que deja afuera el aspecto conceptual de la palabra, las intenciones significantes y todo el aparato de significación del lenguaje, para dar lugar a un cuerpo-tiempo y a un cuerpo-movimiento sin voz, que se inventan un espacio con la música, permaneciendo allí *la palabra tácita*.

La colaboración entre artes se acrecienta en el punto en que Mallarmé ve en la danza un arte no mimético, que no recurre a la mediación del lenguaje y que sale del elemento de la representación. En estos textos se cristaliza el modo en que la colaboración entre artes se define para él como un marco ni dialéctico ni sintético sino de *aproximaciones* que radican en la necesidad o predisposición de producir un *vecinazgo [voisinage]*. Esa proximidad o cercanía no remite a algo heredado ni originario sino a aquello que se produce en las inmediaciones de lo que se elige habitar en común y se crea.

Hay que decir, no obstante, que en estas notas sobre el Ballet, Mallarmé no recurre a una analogía de la poesía con la danza, sino que observa los elementos propios

de la danza para pensar una teoría de la invención del espacio: como algo que *emana* de la figurante (la bailarina o el ballet) y que retorna a ella. Esta invención de un *espacio tácito* –que produce además, lo veremos, un efecto espiritual- significa una *incesante ubicuidad*: la danza en su “incesante ubicuidad” es una “síntesis móvil” [« la danse soit une synthèse mobile, en son incessante ubiquité » (OC II, p. 170-171)].

Mallarmé confecciona esta prosa sobre la danza en tres partes, que le permiten entre otras cosas marcar una diferencia entre el ballet grupal y el solo de danza –oportunidad para desplegar su pasión por Loïe Fuller.<sup>1</sup> Del primero, rescata el efecto que provoca el grupo de bailarinas al fraccionarse en “mil detalles punzantes de invención”, al infinito, y no obstante produciendo el efecto de una reciprocidad “*in*-individual”:

[...] une réciprocité, dont résulte l'*in*-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un... (« Crayonné au théâtre », OC II, p. 171. El subrayado es de Mallarmé)

[...] una reciprocidad, de la cual resulta lo *in*-individual, en la corifea principal y en el conjunto, del ser danzante, nunca más que emblema de nadie...

Esta noción de lo *in*-individual se conecta con el sentido que le daba al término *sinfonía*, para referirse al movimiento en que se dejaba “a un costado el canto personal” (OC I, p. 392). Aquí expresado por el *ser danzante* que es un *ser impersonal* –sin referentes y sin nombre propio- o *emblema de nadie*.

De esa reciprocidad entre bailarinas Mallarmé extrae el siguiente axioma: que *la bailarina no es una mujer que danza*. Lo cual se explica porque, por un lado, *no es una mujer* sino la *metáfora resumida* de todos los aspectos elementales de nuestro cuerpo dándose a otras formas –que incluso superan el cuerpo individual en el cuerpo *in*-individual del grupo en movimiento, formando motivos yuxtapuestos, creando por el número una fantasía, dándose a otras formas y a otros cuerpos posibles. Se indica allí esta posibilidad actual del cuerpo en la danza de devenir otros cuerpos y también se sugiere la potencia (informal) de un cuerpo que adquiere formas indefinidas –una potencia, en efecto, *in*-individual, que procede de cierto artificio o maquinación. Por otro lado, ella *no danza* porque es más bien una respiración (« le prodige de raccourcis ou d'élans ») que se mueve *entre* el cuerpo y un espacio que se forma de “abreviaciones” de movimientos y figuras: a esto último Mallarmé lo llama « *écriture corporelle* » [“escritura corporal”]. Se trata de una escritura que afirma esta cualidad del ballet por la cual la danza puede producir una invención poética liberada de toda la maquinaria de la escritura –o un poema liberado de todo el aparato del escriba [*appareil du scribe*].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aparecidas en 1886 en *La Revue Indépendante*, Mallarmé consagra dos notas, una al ballet *Viviane*, presentación realizada en el Edén-Théâtre, y la otra a *Les Deux Pigeons*, de Henry Régnier, en el Opéra. Ambas notas son reunificadas con otra sobre Loïe Fuller, en “Ballets”, incluido en el apartado “Crayonné au théâtre” de *Divagations*. Cf. la nota de Bertrand Marchal a la edición de las OC II, p. 1629 y ss. La danza de Loïe Fuller se puede ver en *Danse serpentine*, nº 765, film blanco y negro coloreado de 1 min 15 s., realizado en 1896 por Louis Lumière (Cinémathèque de la danse).

<sup>2</sup> « Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !  
À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe » [“¡El juicio, o axioma, a afirmar en materia de

En segundo lugar, Mallarmé destaca fuertemente una cualidad no-representacional del Ballet, podríamos decir no mimética –que se deduce de la caracterización del Ballet como el « adjuvant et le paradis de toute spiritualité » [“coadyuvante y paraíso de toda espiritualidad”] y como no siendo más que de todo acto « la mystérieuse interprétation sacrée » [“la misteriosa interpretación sagrada”] (OC II, p. 172).<sup>3</sup> Esta contribución de la danza al espacio misterioso y sagrado, que Mallarmé llama *espiritualidad* y también *efecto espiritual*, se prueba en que ella no actúa conforme a una leyenda o una Fábula “tal como la entendía el gusto clásico o la maquinaria de lo empíreo”, sino en función del sentido restringido de una “transposición” de nuestro carácter a un tipo:

Après une légende, la Fable point comme l’entendit le goût classique ou machinerie d’empyrée, mais selon le sens restreint d’une transposition de notre caractère, ainsi que de nos façon, au type simple de l’animal. Un jeu aisé consistant à *re-traduire* à l’aide de personnages, il est vrai, plus instinctifs comme bondissants et muets que ceux à qui un conscient langage permet s’annoncer dans la comédie, les sentiments humains donnés par le fabuliste à d’énamourés volatiles. (« Crayonné au théâtre », OC II, p. 171)

Detrás de una leyenda, la Fábula no como la entendió el gusto clásico o la maquinaria de lo empíreo, sino según el sentido restringido de una transposición de nuestro carácter, así como de nuestras maneras, al tipo simple del animal. Un juego fácil consistiendo en *re-traducir* con la ayuda de personajes, es cierto, más intuitivos como saltarines y mudos que esos a quienes un lenguaje consciente permite enunciarse en la comedia, los sentimientos humanos dados por el fabulista a enamorados volátiles.

La *escritura corporal* implica entonces la *transposición* o *re-traducción* de “nuestras maneras” a un “tipo” –que no obstante es de *otra* naturaleza. La danza recurre a personajes simples, nativos o primitivos, mucho más intuitivos, saltarines y mudos –es decir sin rectos itinerarios y sin palabras. En realidad, esos personajes del ballet son una « humanité mimique ou dansante » “humanidad mímica o danzante” (OC II, p. 171): es decir, poseedores de un lenguaje corporal y de gestos que no puede interpretarse, porque además no está escindido como el signo lingüístico en significante y significado –se trata de un lenguaje que les permite mimar y bailar las realidades y que se opone al aspecto mimético, demasiado humano. En efecto, la gestualidad de lo que danza (baila y mima) no está divorciada de lo que expresa, expone o figura, o de lo que mueve cuando se mueve, como está lo nombrado divorciado de los nombres para el lenguaje.

Por otra parte, el efecto de *re-traducción* supone la distinción de al menos dos tiempos y dos espacios de traducción, permitiendo un distanciamiento y un espaciamento entre las diversas temporalidades o efectuaciones de lo *figurado* en las que se realizan correlaciones entre lenguajes –o entre las maneras o modos de decir- que la traducción pone en escena.<sup>4</sup> En esa *re-traducción* la figura se deja violentar por el fondo, o por el espacio que ella crea –por la música, por el movimiento, por los cuerpos.

\_\_\_\_\_□

ballet! A saber que la bailarina *no es una mujer que baila*, es por esos motivos yuxtapuestos que ella *no es una mujer*, sino una metáfora resumiendo uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, copa, flor, etc., y *que ella no baila*, sugiriendo, por el prodigio de abreviaciones o de respiraciones, con una escritura corporal eso que necesitaría párrafos en prosa dialogada tanto como descriptiva, para expresar en la redacción, poema liberado de todo aparato del escriba”] (OC II, p. 171).

<sup>3</sup> Recordemos que “la rara poesía” había sido también definida como el *coadyuvante terrestre* para acceder a un “inefable equilibrio” por el cual perderse en la divinidad (“Symphonie Littéraire”, OC II, p.282).

<sup>4</sup> Sobre la noción de *re-traduction* véase Antoine Berman, 1999, p.104-106.

Pero aquí, si Mallarmé recurre a este efecto de *re-traducción* es porque se explicitan al menos dos modos de abordar ese “tipo” [*type*] (carácter o manera): o bien, recurriendo a la representación y consecuentemente buscando semejanzas, analogías o similitudes, es el modo en que actúa la Fábula clásica o el lenguaje conciente; o bien, a la manera de una *misteriosa interpretación sagrada*, siguiendo el “fácil juego aéreo” instintivo, saltarín y mudo de la danza. Esta cualidad áerea de la danza que le interesa –porque la danza *es* alas- pone de relieve: tanto el efecto de los recorridos imprevisibles que parten hacia un lugar que desconocemos, semejantes a los retornos vibrantes de las flechas; como las lenguas de los pájaros que no puede clasificarse, moralizarse o interpretarse, que no están gramaticalizadas.<sup>5</sup>

En estos dos sentidos: de una *re-traducción instintiva* y en el de las direcciones imprevistas y las intensidades mudas, la danza esquiva la leyenda y la fábula –al menos en su sentido clásico o teleológico. Como contraparte, la danza dispone los elementos para pensar un devenir puramente *imaginal* y extático que se opone a las mitologías. Es una representación que no escruta nada ni a nadie: se da como una seguidilla [*suite*] de motivos. En realidad, el ballet no pide el esfuerzo de imaginar similitudes –la comparación o las analogías no son más que un “lenguaje inicial” [*langage initial*], o más precisamente un “señuelo” [*leurre*]: el hecho de establecer “semejanzas violentas” entre las bailarinas y por ejemplo un pájaro no es más que un ingenuo prelude, porque después nada tiene lugar « *sauf la perfection des exécutants* » [“salvo la perfección de las ejecutantes”] (OC II, p.172). El movimiento de la danza, su *acción irrestricta*, abandona finalmente el espacio de las metáforas. Mallarmé repara en el hecho de que existe una necesidad humana de remitir un “estado de visión” a una historia o a un significante; sin embargo, si existe una *banalidad* contemporánea y una *condescendencia* en la necesidad de representación y de encontrar motivos, la danza despliega cierta superioridad en algo que Mallarmé considera que proviene de un « *inconscient révélatrice* » [“inconciente revelador”] que llama « *poétique instinct* » [“poético instinto”] (OC II, p. 174) –una consciencia que surge de estar perdido en una sala, siendo espectador extranjero, elevado y lanzado a un disparo « *qu’enlève et jette en la visibilité de régions supérieures* » (*ibid.*) que se considera un poder de “clarividencia” (OC II, p. 177). Lo que fascina a Mallarmé es que la danza opera en “plena ensoñación” [« *on opérera en pleine rêverie* » (OC II, p. 174)]. El ballet retiene de la Fábula alguna historia indeterminada –por ejemplo, de amor; a su vez, esa indeterminación se vuelve una relación percibida con nitidez, pero sólo gracias a un espacio *intermedial*, es decir, en el *entre* de la apariencia habitual [*allure habituelle*] del vuelo, y de muchos efectos coreográficos (OC II, p. 172). Naturaleza y artificio (con)fundidos, actuando juntos, dejan *entre* ambos producir una adivinación. Se encuentra allí una potencia de animalidad peligrosa y pura –o el potencial de la invitación de la bailarina, “con dos dedos”, hacia “un pliegue tembloroso de su pollera y simula una impaciencia de plumas hacia la idea” [« *un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l’idée* » (OC II, p. 173)].

Es decir que esa *transposición* o *re-traducción* que la danza opera es el pasaje de un “lenguaje inicial” de comparaciones (analogías, semejanzas, o similitudes propias del elemento de la representación) al espacio de una *abstracción cualitativa* (que Mallarmé llama inconciente revelador o poético instinto). En el artificio de la maquinaria de la danza que produce un extrañamiento en las apariencias habituales de

□

<sup>5</sup> “Ballets”: « La danse est ailes, il s’agit d’oiseaux et de départs en l’-à-jamais, des retours vibrant comme flèche » [“La danza es alas, se trata de pájaros y de partidas en el para siempre, de retornos vibrantes como flechas”] (OC II, p. 171).



lo conocido, tiene lugar *la incorporación visual de la idea*, o también, « un impersonnel ou fulgurant regard absolu » (OC II, p. 173). Es allí donde Mallarmé va a afirmar que la danza es tanto « nature animée » [“naturaleza animada”]<sup>6</sup> como « accomplissement industriel » (OC II, p. 174), y por eso: *la forma teatral de la poesía por excelencia* (OC II, p. 175).<sup>7</sup>

De modo que estamos ante otro componente fundamental que define lo poético, en el punto donde se diferencia el Ballet del drama: si el Drama tiende a lo histórico, el ballet a lo emblemático.<sup>8</sup> La cualidad emblemática nos sitúa ante un espacio que es tanto el medio del enigma, como el de las condensaciones (de los elementos mínimos con el todo, de las causas con los efectos).<sup>9</sup> Esta cualidad emblemática que se pone en escena en la danza se liga, además, a la noción de *idea* mallarmeana la cual se inscribe plenamente en la dinámica y las condiciones de la ensoñación. Para Mallarmé la danza habilita una lectura (y un espaciamento de la lectura) que se opera en plena ensoñación [*rêverie*] y donde no hay significación. Más precisamente se trata de una significación impersonal, como instrumento directo de la idea, que se alcanza en la “casi desnudez”.<sup>10</sup>

Este procedimiento o modo de figuración tiene sentido en el marco de lo que Mallarmé llama el *giro del espíritu contemporáneo* [*la tournure d’esprit contemporain*] (OC II, p. 173), donde hacía falta sustituir aquella “impersonal o fulgurante mirada absoluta” por una llana “crudeza eléctrica” traducida en blancuras extra-carnales haciendo retroceder el ser “más allá de toda vida posible” (OC II, p.174). La idea es un artificio o ficción, y un artificio *desnudo*, o en su propia desnudez, que se ubica (por su *tournure* imposible) más allá de toda vida posible. Se trata de la puesta en juego y bajo el verdadero día, de *mil imaginaciones latentes*, de aquello que logra atravesar el velo que siempre resta y que logra librar la desnudez de los conceptos, de ese modo, la danza silenciosamente escribirá la visión a la manera de un Signo, que ella es. Un Signo que no está, sin embargo, apresado en un significar.<sup>11</sup>

En el impacto que la danza de Loïe Fuller tuvo en la escena de París, Mallarmé escribe “recuerdos en prosa” sobre un tema acerca del cual “todo fue dicho” y parece imposible hablar –en la medida en que se aborda un arte tan *tácito* respecto del cual, en principio, proferir una palabra confunde; no obstante, existe un sentido para escribir

---

<sup>6</sup> “Ballets”: « La neige aussi dont chaque flocon ne revit pas au va-et-vient d’un blanc ballabile ou selon une valse, ni le jet vernal de floraisons : tout ce qui est, en effet, la Poésie, ou nature animée, sort du texte pour se figer en des manœuvres de carton et l’éblouissante stagnation des mousselines lie et feu. » (OC II, p. 170).

<sup>7</sup> “Autre étude de danse”: « Don avec ingénuité et certitude fait par l’étranger fantôme au Ballet ou la forme théâtrale de poésie par excellence : le reconnaître, entier, dans conséquences, tard. à la faveur du recul. » (OC II, p. 175).

<sup>8</sup> “Autre étude de danse”: « Un art tient la scène, historique avec le Drame ; avec le Ballet, autre, emblématique » (OC II, p. 175).

<sup>9</sup> En su estudio sobre la alegoría, Angus Fletcher cita la definición que da Panofsky de los emblemas: “imágenes que rechazan el ser aceptadas como representaciones de meras cosas y que requieren ser interpretadas como vehículos de conceptos”, agrega Fletcher que según Panofsky el emblema es “en parte, 1) símbolo, 2) rompecabezas, 3) apotegma, 4) refrán; aunque con esas diferencias cruciales, el emblema es 1) particular, no universal, 2) visual, no verbal, 3) erudito, no un lugar común” (Fletcher, 2002, p. 33).

<sup>10</sup> “Autre étude de danse”: « La presque nudité [...] sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d’idée » (OC II, p. 177-78).

<sup>11</sup> “Ballets”: « [...] *de ton poétique instinct* n’attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginaciones latentes : alors par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est. » (OC II, p. 174. Mallarmé subraya).

esas notas que es el de producir precisamente esa *vecindad* (una cercanía) o producir *el sentido sumario y la explicación que emana y actúa* (OC II, p. 176) sobre el conjunto de un arte. La danza de Fuller implica para Mallarmé no una novedad sino una *invención* – y se trata de pensar con ella los medios por los cuales sin ningún rol o papel el ejercicio de esta bailarina o “figurante” produce una *ebriedad artística* –que es también, una “realización industrial”.<sup>12</sup> En resonancia con la carta a Pica –que refería a la fuente común de Arte y Ciencia a la que debe aspirar la literatura-, Fuller lleva a cabo una invención y realización industrial –plasmada en la repetición de los gestos visibles de su baile que descubre un mecanismo de “pétalo y mariposa gigantes”. Esta maquinización de la repetición de movimientos y de giros –una maquinización del automatismo- descubre la función pétalo-ala, que transforma la sucesión en simultaneidad. La bailarina encarna un personaje impersonal que es la forma misma de un agenciamiento: ni humana ni divina, esta máquina flor-mariposa crea una dinámica que “ilustra muchos temas giratorios donde tiende una trama largamente abierta”.<sup>13</sup> El “tema giratorio” coincide con la figura del torbellino o remolino, de un giro que no se cierra en un círculo (o centro) sino que se abre en una espiral tendiendo esta trama abierta de la que resulta un movimiento singular (que no es ni de la bailarina, ni de la flor, ni de la mariposa): que se efectúa en el devenir-eclosión (flor) y en el devenir-vuelo (mariposa y mariposeo).

Esa “eclosión contemporánea” y “milagrosa” conlleva aquí también un “efecto espiritual” que Mallarmé define como una *trama* que *late* entre esos *múltiples temas giratorios*. Por la invención de estas condiciones, Loïe Fuller se convierte “de manera poco consciente o voluntariamente en causa inspiradora” o Musa del pensamiento sobre el lenguaje poético y de las aspiraciones de la propia escritura mallarmeana.<sup>14</sup> Ella demuestra la posibilidad de una “pensativa delicadeza” que reside en el arcano de la Danza (una delicadeza “como la que se alcanza en la lectura de versos”)<sup>15</sup> –que desborda la pobreza o negligencia de los medios con que las “estéticas restauradas” piensan estas artes. Existe en Loïe, en efecto, una humanidad extrema y nativa que se pone en escena, y en su puesta en escena, como una humildad que roza con una ingenuidad de infancia. Es precisamente en esa sobriedad y despojamiento de la escenificación –en una puesta en escena exenta de pretensión y adorno- donde Mallarmé encuentra las condiciones y la disposición para esta invención del espacio que lo cautiva. En la invención de Fuller, la orquesta es el único decorado latente. Se trata de una sobriedad que no es sin artificio, de una aérea liviandad que no es sin violencia. El sólo desplazamiento de la bailarina con sus telas o velos formando una falda-ala hace que sus desplazamientos aéreos, múltiples, *prismáticos*, creen efectivamente el espacio.

El espacio así inventado es como un fantasma extranjero y común tanto a la danza como a la poesía. La transición de las sonoridades a la tela (que por instinto y retiradas construyen un nuevo cuerpo de falda-ala, que se con-funde con la desnudez) es el sortilegio que opera Loïe Fuller, instituyendo un lugar. Ella –que no representa

□

<sup>12</sup> « Ballets »: « L'exercice comme invention, sans l'emploi, comporte une ivresse d'art et, simultanément un *accomplissement industriel* » (OC II, p. 174. El subrayado es nuestro).

<sup>13</sup> « Autre étude de danse »: « Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants » (OC II, p. 174).

<sup>14</sup> « Autre étude de danse »: « [...] aidé comme je suis, inespérément, soudain par la solution que *déploie* avec l'émoi seul de sa robe ma très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice » (OC II, p. 175. El subrayado es nuestro).

<sup>15</sup> « Autre étude de danse »: « La défense que cet éblouissement satisfasse une *pensive délicatesse* comme y atteint par exemple le plaisir trouvé dans la lecture des vers, accuse la négligence de moyens subtils inclus en l'arcane de la Danse » (OC II, p. 175. El subrayado es nuestro).

ningún papel, ningún personaje [“sans l’emploi” (OC II, p. 174)]- crea el ámbito, lo saca de sí misma. La encantadora (hechicera, maga) realiza el ámbito (y el hechizo), lo hace surgir de sí y lo hace pasar por *un silencio palpitado* de crespones de China: « L’enchanteresse fait l’ambiance, la tire de soi et l’y rentre, par un silence palpité de crêpes de Chine. » [“La encantadora hace el ambiente, lo saca de sí y lo vuelve a entrar ahí, por un silencio de crespones de China”] (OC II, p. 176). Las telas palpitan el silencio: por la ondulación de los tejidos se esparce, se exhala, un éxtasis (OC II, p. 177). La falda-ala describe las ficciones exhaladas del juego que se juega *entre* el velo (la tela, la falda-ala) y las actitudes-gestos, deviniendo el más *puro resultado* (podríamos decir, una *noción pura*, un *medio puro de ficción*). Sin decorados, ningún chasis opaco de cartón, que se opongan ni interpongan a la movilidad coreográfica de lo que baila. Se trata de un género –y una tela, textura o trama- exceptuado de todo accesorio:

La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d’un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat. (« Autre étude de danse », OC II, p. 176)

La escena libre, *al grado de ficciones*, exhalada del juego de un velo con actitudes y gestos deviene *el más puro resultado*. (El subrayado es nuestro)

Las ficciones son lo que está liberado del lenguaje conceptual. El grado más puro de las ficciones abandona el dato fáctico, las proposiciones y demostraciones, el elemento de la representación, por una potencia de figuración. La bailarina o figurante saca el espacio puro de sí y lo vuelve a conducir hacia allí: así *hace* el ambiente. El espacio no se representa ni se imita ni se describe, *se hace* y se hace como *ficción exhalada* del juego y el movimiento: entre las telas, las actitudes y los gestos, que viste o que realiza la figurante. Se trata de un puro resultado: de un zona de puras efectuaciones, sin causas, ni orígenes, ni precedentes, ni *pre-supuestos*.

Por otra parte, la danza de Fuller es el modelo de una noción de transparencia ligada a la idea de desnudez. Las ropas, vestimentas o velos se convierten en un puro pliegue, que desborda el código de los cuerpos, las modas, las formas y los estereotipos. En ese sentido, la desnudez de la bailarina que se repliega en los pliegues de la tela, y a la que ellos nos remiten directamente, es en cierto modo la contraparte de aquellas posiciones culturales, de ahí que vinculada al elemento aéreo en el cual se refuerza la noción de transparencia aparezca señalando el espacio de las superficies oblicuas y transversales de la mirada.

Mallarmé define ese espacio como algo “divinizado” (OC II, p. 177) por los resplandores y las ondulaciones, que atrae todos los fragmentos “revelados” de la forma, no como adición o síntesis sino como *éxtasis*. Consiste en un espacio extasiado que desmiente los límites de los cuerpos, contradice todo punto de apoyo visual fijo y supera las coordenadas de referencia dándose en el nuevo lugar que la danza se inventa. Sobre la tela vivamente plegada, los temas se acumulan, se alargan, se tienden “a través del velo de generalidad” (OC II, p. 177). El pliegue contiene así tanto la generalidad de la forma como su fragmentación prismática en la que la ésta ya no puede reconocerse, o se reemplaza por una función (pétalo-ala o torbellino). Si la tela desplegada allana su propio espacio en la generalidad de un género, de un hilo o de un material textil, la tela replegada acumula una serie de motivos y de temas entramados. La tela funciona como una pantalla. La noción de pliegue nos explica el hecho de que esta pantalla ya no está separada de la figura; en efecto, es en el juego entre la tela y los gestos o acciones de la bailarina donde se hace o se inventa el espacio. La tela blanca o el lienzo del ala-falda con que se viste Loïe es en cierto modo un *análogon* de la hoja: de esa manera, la

escritura es ella también esa bailarina que hace salir de sí el espacio y el movimiento del decir para volverlo a conducir hacia sí, inventando el espacio en los gestos, disposiciones y movimientos que realiza con la página. El uso del pliegue que Loïe pone en escena con su vestido (falda-pétalo-ala) da cuenta de la relevancia, para la acción, de la tela y de las posibilidades de su plegado. En efecto, la posibilidad múltiple de ese plegado muestra la cualidad por la cual los gestos y las acciones de la bailarina son capaces de devenir múltiples sentido (mariposa, flor, torbellino, etc.). También la capacidad múltiple del plegado de la hoja estará en el horizonte de Mallarmé como posibilidad conciente de un juego hacia la multiplicidad (prismática) de la idea (del artificio desnudo) que se abren en las combinaciones de la letra (de la palabra y de las sintaxis) que ese plegado precisamente permite –y de lo que dará cuenta con los espaciamientos tipográficos y de blancos en la hoja emblemáticos de “Un Coup de Dés”.<sup>16</sup>

A su vez, el pliegue aloja el temor contradictorio o deseo de ver mucho y no demasiado, que define para Mallarmé la concepción del *suspense*. El suspense “exige una prolongación transparente”.<sup>17</sup> Esa suspensión engendrada del sentimiento contradictorio, de temor y deseo, es de otro modo una *sugestión*: definida como la prolongación de una transparencia. Remite, a su vez, al espacio que se extiende en un paréntesis, esa zona *intermedial* que es también un estado de *epojé*. En efecto, el pliegue está en una íntima relación con ese espacio intermedial que desemboca en la noción mallarmeana de *sugestión*: puesto que se trata de lo que sucede *entre* la desnudez y el velo; el descubrimiento y el encubrimiento; lo dicho y lo callado; la piel y la tela; la desnudez y la transparencia. Lo que sucede entre ellos y con ellos, es decir, en la (con)fusión –y la contradicción irresuelta- por lo que se pliega y se despliega entre ambos. No habría transparencia sin el pliegue: la sugestión opuesta al nombrar hunde también sus raíces en esta alianza entre transparencia y opacidad. Las posiciones fijas, las referencias y los presupuestos se desarticulan por un espacio divinizado por los pliegues –en el cual se recupera, entre la tela y el cuerpo de la figurante, la soberanía del elemento móvil, flotante, aéreo, palpitante.

Al mismo tiempo, el medio de las telas –con sus texturas- habilita toda una dimensión sensorial y táctil (sensible y tangible ante la mirada). El juego entre la desnudez y la transparencia propicia el espacio del cual salen una multitud de motivos – es en cierto modo también la condición de posibilidad de un espaciamiento de la lectura o de un silencio:

Ainsi ce dégageur multiple autour d’une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l’ordonne, orageux, planant l’y magnifie jusqu’à la dissoudre : centrale, car tout obéit à une impulsion fugace en tourbillons, elle résume, par le vouloir aux extrémités éperdu de chaque aile et darde sa statuette, stricte, débout – morte de l’effort à condenser hors d’une libération presque d’elle des sursautements attardés décoratifs de cieus, de mer, de soirs, de parfums et d’écume. (« Autre étude de danse », *OC II*, p. 176)

Así esa emanación múltiple en torno de una desnudez, grande de contradictorios vuelos donde ésta la ordena, tempestuosa, planeando allí la magnífica hasta disolverla: central,

---

<sup>16</sup> Como se sabe, “Un Coup de Dés” aparecía plegado en las páginas del periódico. Scherer (1957) ha mostrado además que el proyecto del Libro (conservado como *Notes en vue du “Livre”*) consistía también en un plegado de hojas de dimensiones variables.

<sup>17</sup> “Autre étude de danse”: « Oui, le *suspens* de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent. » (*OC II*, p. 177. El subrayado es nuestro).

porque todo obedece a una impulsión fugaz en torbellinos, ella resume, por la voluntad en extremidades desenfrenadas de cada ala y arroja su estatuilla, estricta, de pie – muerta del esfuerzo por condensar fuera de una liberación casi de ella sobresaltadamente retardados decorativos de cielos, de mar, de tardes, de perfumes y de espuma.

Repasemos algunas nociones que Fuller encarna a su modo, que le interesan especialmente a Mallarmé: lo aéreo; la desnudez; el suspenso extraído de las texturas y los velos (de los pliegues y el movimiento); la pura presencia sin personaje que se vuelve personaje inmemorial y trama a la vez. No hay que olvidar que estas fórmulas caracterizan ese “*grado de las ficciones*” (OC II, p. 176) que llega a un puro resultado. Por un lado, estas nociones apuntan a una pérdida de referencias que desarticula tanto las proposiciones constatativas (mediante las que se indican cosas o acciones) como las posiciones de enunciación. Lo que está siendo representado pone en juego un aspecto emblemático: un aspecto tendiente, en otras palabras, a autenticar la relación de la escena con una idea, una relación que se da como el intercambio intenso entre la imagen y lo que la suscita (el ritmo, o el espacio, surgiendo del cuerpo de la figurante). Por otro lado, la pantalla ya no puede distinguirse de lo que se proyecta en ella ni de la fuente lumínica de esa proyección, de ahí que no puedan escindirse una forma y una significación, ni el fondo y la figura: el fondo, el decorado, el espacio son la misma trama que late salida de la figurante y del ámbito que ella forma con la tela.

La ley del baile es la ley de lo tácito. Lo tácito se pliega también a la noción de suspenso (y a ella la de sugestión). Concebido así, el baile lleva la figuración al límite de la figura. De manera que la imagen en movimiento de la bailarina se funde en un espacio original, aéreo, fluido, palpitante, extático –describiendo torbellinos y planeando. El espacio surge de la combinación, sin principios, entre los velos-tela y los movimientos maquinizados de la danzante: una combinación para la cual no hay ni reglas, ni hipótesis que dividan u organicen los elementos de la combinación. De allí, que para la danza no habrá nunca resultados consecuentes, ni concluyentes. El espacio surgido de la falda-ala y de su desempeño múltiple alrededor de una desnudez que casi no toca el suelo, se proyecta desde ahí en movimientos prismáticos hacia una fusión de matices veloces que mudan (transforman y trasladan) la fantasmagoría oxhídrica del crepúsculo y la gruta.<sup>18</sup>

La maquinización y los pliegues desbordan las forma y los caracteres preconcebidos de lo que podría ser un personaje y nos dan una clave para entender la noción de *tipo*: que observado aquí es el dispositivo y la repetición del vértigo de un alma como puesta en el aire por un artificio. Ese artificio permite la simultaneidad paradójica de los contrarios y la figuración o presencia *imagética* de lo que no está dicho:

Tacite tant ! que préférer un mot à son sujet, durant qu’elle se manifeste, très bas et pour l’édification d’un voisinage, semble impossible, à cause que, d’abord, cela confond. (« Autre étude de danse », OC II, p. 176)

¡Tan tácito! que proferir una palabra a propósito suyo, mientras que ella se manifiesta, muy bajo y para la edificación de una vecindad, parece imposible, a causa de que, en principio, eso confunde.

---

<sup>18</sup> “Autre étude de danse”: « Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxyhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passion, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, *prismatiques*, avec violence ou diluées, le vertige d’une âme comme mise à l’air par un artifice. » (OC II, p. 175. El subrayado es nuestro).

Finalmente, la imposibilidad (o la futilidad) del comentario es lo que define a la poesía misma, que no puede ser interpretada ni acompañada por una explicación –sino desbordada por una ensoñación como otro signo de su respuesta.

Como conclusión, Mallarmé dedica una reflexión al recinto que contiene la escena. Ese recinto del teatro (como templo sin *templum* del “culto moderno”):

Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu’il prend : musique n’y concourant pas sans perdre en profondeur et de l’ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l’on veut, hiéroglyphe. (« Autre étude de danse », *OC II*, p. 178)

Siempre el teatro altera en un punto de vista especial o literario, las artes que él toma: música no contribuyendo sin perder en profundidad y sombra, ni el canto, de la multitud solitaria y, hablando propiamente, se podría no reconocer en el Ballet el nombre de Danza; el cual es, si se quiere, jeroglífico.

El teatro (como recinto) otorga a todas las artes que allí se desarrollen un punto de vista especial que Mallarmé llama *literario*. Aún más, este *espacio literario* es la cualidad común de toda escena: participa también del “grado de las ficciones”. En otras palabras, la escenificación de un arte o de un discurso implica ya un punto de vista *literario* o un *grado de ficción*. Pero eso no dice mucho, lo que si nos interesa es lo que aparece en segundo lugar, el jeroglífico que completa en el imaginario simbolista la relación simbólica entre la figuración y lo figurado de la que hablábamos más arriba. Que agrega al grado de ficción una distancia y un distanciamiento, un desvío.

Por eso, en cierto modo, si el baile de Fuller se convierte en un espacio de resistencia ante los grandes espectáculos y ante aquello que Mallarmé llamó « *esthétique restaurée* » (*OC II*, p. 175), es porque crea con mínimos medios un espacio de resistencia contra una lógica prosaica del sentido (ya sea conclusiva, descriptiva o narrativa). Y si la poesía moderna del fin de siglo se caracterizó por indagar e interpelar el lenguaje, la poesía de Mallarmé quiere convertirse también en un espacio de resistencias ante las *estéticas restauradas*.

La tentativa de suspender los rectos itinerarios, evitar el sentido concluyente y los juicios finalistas, eludir las interpretaciones y escapar a las descripciones axiomáticas o perentorias, es un deseo que se da para sí la poesía como interregno. No obstante, si bien estas consideraciones que atañen tanto al pensamiento como al lenguaje se vuelven fundamentales para considerar el lugar de la poesía, Mallarmé establece una diferencia oblicua: para él lo que permite esa posición de resistencia no es una cuestión ni de géneros, ni de técnicas, ni de disciplinas, sino ante todo una cuestión de espaciamento. Es decir un problema de posiciones y velocidades, pero por sobre todo, un grado de indeterminación que habilite la posibilidad de escuchar y la necesidad de los silencios: de ahí la exigencia de inventar un espacio –como ese espacio que *se hace* entre la tela y la figurante, entre la transparencia y el pliegue, o por la *in*-individualidad y ubicuidad que enseña el ballet, concibiendo una individuación ni subjetiva ni objetiva que *se hace* en el movimiento.

El lenguaje era para Merleau-Ponty « *pure rapports d’esprit á esprit* » (1968, p. 21). Todo comienza, decía allí, por la complicidad de la palabra y su eco –donde se

pone en juego la percepción del Otro.<sup>19</sup> Ese lugar originario en que tiene lugar la danza (originario porque se hace cada vez) que, como vimos, es otra cosa que el escenario o el suelo, es la invención de un espacio surgido de la bailarina y que ella hace volver a sí, muestra a su manera el potencial de ese *eco* de la palabra. La palabra es al eco, lo que la bailarina para el espacio, ella crea el espacio del que surge el eco y el cual hace retornar hacia sí, pero en esa reverberancia se produce todo el contacto con el Otro, ganando un efecto espiritual que es una *trama* que *late* sin significante ni significado, en su desnudez conceptual, pliegue de mil imágenes latentes.

Es el *espacio tácito*, definido por su *incesante ubicuidad*, lo que produce un efecto espiritual. Hallamos en el espacio tácito entonces un claro rasgo para la condición del espaciamento de la lectura.

---

<sup>19</sup> Merleau-Ponty pone en juego esa relación entre el eco de la palabra y el Otro: «Mais tout cela a commencé par la complicité de la parole et de son écho, ou, pour user du mot énergique que Husserl applique à la perception, par « l'accouplement » du langage » (1968, p. 21). De modo tal que podríamos pensar que es ese *eco*, o “apareamiento” del lenguaje con lo otro del lenguaje, lo que hace salir al lenguaje y al Libro de la isla.

### *Arte de las superficies: el Impresionismo y la abstracción impersonal*

Las observaciones de Mallarmé sobre el Impresionismo habilitan la consideración de un *arte de superficies* que le permitirá pensar también sentidos para la escritura. En efecto, la imagen impresionista pone en escena dos funciones: un arte atmosférico, o la operación de pintar “al aire libre” [*en-plein-air*], pensada como modo de captación de la imagen y como modo de efectuación de la imagen impresionista —es decir, en cuanto experiencia con la imagen y como técnica de la impresión de la imagen en la tela; y en segundo lugar, la idea de un movimiento que muestra la participación de una naturaleza cambiante e invisible.

#### *El ojo-mano o la abstracción impersonal*

Junto a “Les Impressionnistes et Édouard Manet”<sup>1</sup>, ensayo dedicado a las invenciones de Manet a quien se considera artífice de un “poderoso hallazgo” y del rejuvenecimiento, según su instinto, de la tradición pictural, Mallarmé consagra en las *Divagations* unas breves líneas al retrato de su amigo “Édouard Manet”. De allí interesa rescatar una cita del propio Manet, quien según Mallarmé solía decir: « L’œil, une main... » (*OC II*, p. 147). Esta expresión, *El ojo, una mano...*, es un bloque asintagmático que forma a su vez una totalidad sin núcleos, no hay entre estos términos una relación predicativa ni objetiva, ni una identidad, ni una yuxtaposición, ni siquiera una adición, pero no hay tampoco ni una cabeza ni un cuerpo, sino un bloque que podría pensarse como una tierra absoluta o el “absoluto de la tierra”.<sup>2</sup> Una tierra absoluta entre

---

<sup>1</sup> El artículo estaba destinado a una revista inglesa y por lo tanto pensado para ese público en vistas de la divulgación del movimiento francés. Fue publicado en *The Art Monthly Review* el 30 de septiembre de 1876, traducido al inglés, no obstante la versión en francés se ha perdido. Bertrand Marchal sugiere que además de la versión que Mallarmé envió para que fuera traducida, pudo haber habido alguna otra copia que hubiera podido darle a Manet, quien se la había pedido expresamente y como promesa o contraparte del conocido retrato que éste había hecho de Mallarmé y que le regalaría en las mismas fechas. (cf. Carta del 27 de enero de 1876, en *Corr.*, p. 547-548). Véase también la nota de Marchal sobre el texto en *OC II*, p. 1703.

<sup>2</sup> Nos interesa retomar esta *función ojo-mano* porque es el modo en que Mallarmé presenta una función que no tiene por finalidad representar, sino *diagramar*, concepto que pensamos a partir de Deleuze. En efecto, la expresión el “absoluto de la tierra”, que alude a procesos de desterritorialización, es utilizada por Deleuze y Guattari (2002, p. 147) para definir el vector diagramático. Para estos autores la noción de diagrama tiene por función deshacer las semejanzas. De hecho, la función diagramática actúa por *materia* y no por sustancia, por *función* y no por forma: “En efecto, un diagrama no tiene sustancia ni forma, ni contenido ni expresión. Mientras que la sustancia es una materia formada, física o semióticamente. Mientras que la expresión y el contenido tienen formas distintas y se distinguen realmente, la función no tiene más que ‘rasgos’, de contenido y de expresión, cuya conexión garantiza: ya ni siquiera puede decirse si es una partícula o es un signo. Es un contenido-materia que ya solo presenta grados de intensidad, de resistencia, de conductibilidad, de calentamiento, de estiramiento, de velocidad o de retraso; una ‘expresión-función’ que presenta ‘tensores’ como en una escritura matemática o bien musical” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 144). Una máquina abstracta o diagramática “no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que constituye un real futuro, un nuevo tipo de realidad. No está pues, fuera de la historia, más bien está ‘antes’ en la historia, en todos los momentos en que la historia constituye puntos de creación o de potencialidad” (2002, p. 144). Para un tratamiento de la noción de



el ver y el hacer. También la imagen y la impresión forman un bloque del mismo tipo. En esta afirmación reside el procedimiento radical que interpela al pensar poético. Para nosotros, en efecto, este bloque puede ser considerado bajo la óptica de un diagrama en la medida en que si implica la conquista de un espacio puramente óptico, para ello supone antes el derrumbamiento de las coordenadas visuales.<sup>3</sup> Un diagrama es la posibilidad del hecho surgida del derrumbe de los datos visuales, del derrumbe de toda estratificación y jerarquización de elementos, o de toda semejanza. El Impresionismo da cuenta en esa alianza de una función que no se asigna (ni se fija) ni al ojo ni a la mano, y que siendo inasignable hace surgir la imagen bajo esa misma condición, es decir, no ya con relación a un sujeto o a un objeto, sino en relación con aquello que Mallarmé llama *el diluvio aéreo* –expresión según la que concibe un *medium* que vincula la materia con su tiempo y con sus maneras, pero sobre todo con su *palpitación*.

El aire, en efecto, ocupa un lugar preponderante en las reflexiones sobre la pintura. *El aire reina*, escribe Mallarmé, de manera que el aire se comprende como una cualidad real [*royal*] que permite poner de manifiesto la “perpetua metamorfosis” de los fenómenos y “su acción invisible vuelta visible”:

L’air règne, suprême et vrai, comme s’il gardait cette vie enchantée que lui confère la sorcellerie de l’art ; une vie ni personnelle ni sensible, mais elle-même assujettie aux phénomènes évoqués par la science et manifestée à nos yeux étonnés, avec sa perpétuelle métamorphose et son invisible action rendue visible. Comment ? *Par cette fusion ou par cette lutte toujours continuée entre la surface et l’espace, entre la couleur et l’air.* (OC II, p. 455. El subrayado es nuestro.)

El aire reina, supremo y verdadero, como si cuidara esta vida encantada que le confiara la brujería del arte; una vida ni personal ni sensible, pero ella misma sujeta a los fenómenos evocados por la ciencia y manifestada ante nuestros ojos atónitos, con su perpetua metamorfosis y su invisible acción vuelta visible. ¿Cómo? *Por esta fusión o por esta lucha siempre continuada entre la superficie y el espacio, entre el color y el aire.* (El subrayado es nuestro.)

La cualidad atmosférica del arte *en plein air* se determina entonces por dos condiciones fundamentales: la función del *ojo-mano*; y la postulación de lo que llamaremos un “arte de superficies” (donde se fusione o manifieste, como lucha incesante y continuada, la implicación mutua entre espacio y superficie, aire y color, opacidad y transparencia).

El *plein air* (plenairismo) es entonces, tal como advierte Mallarmé, la primera y la última palabra de la cuestión que constituye el objeto de su estudio sobre la pintura de Manet y los Impresionistas.<sup>4</sup> Ante todo, el *plein air* afirma en el aire libre una plenitud en la que el aire colmado y lo colmado por él suscitan una materialidad de este elemento y de su consistencia, pero también de la condición *pneûmatica* de los cuerpos. De manera que, la condición de posibilidad del movimiento o del cambio (de la “perpetua metamorfosis”) y del desvelamiento o desocultamiento de esa realidad (la *acción de*

\_\_\_\_\_□

diagrama véase Deleuze y Guattari, “Sobre algunos regímenes de signos”, en *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 117-153; y Deleuze, “Los cinco caracteres del diagrama”, en *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, p. 89-106.

<sup>3</sup> En el espacio puramente óptico la mano no tendrá por función tanto la acción o la reacción como el registro, el abandono en la visión. El ojo-mano más que completar o condensar la situación flota sobre ella, la vierte en la tela.

<sup>4</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Plein air : tel est le premier mot et le dernier de la question qui fait l’objet de la présente étude » (OC II, p. 455).

*volver visible lo invisible*) resultan de este principio ligado consustancialmente a la respiración. Si para la poesía la respiración o el soplo [*souffle*] se tornarán fundamentales cuando desplacen, por la vía del *ritmo*, la primacía del alejandrino en la consideración del verso; en el caso de la pintura, esa respiración se actualiza antes como *pulso*, materializándose en la implicación entre la pincelada y lo que podríamos llamar su *intentio* –algo que “informa” el trazo como intención e intensidad. El pulso, en efecto, está vinculado a esa *intentio* que etimológicamente remite al *tónos* o latido, es decir a aquello que se manifiesta como *tensión* o *vibración* en lo que palpita (o late).<sup>5</sup> La imagen sería así ese latido. Gracias a la salida al *aire libre*, la imagen impresionista compone una vibración o una resonancia entre transparencias y vestidos, follajes, formas, colores y contornos. Precisamente, para Mallarmé, el descubrimiento impresionista (y la *sorcellerie* de su arte), consiste en que simultáneamente las formas y la atmósfera, los contornos y el espacio se mezclan con lo que no es su representación sino su resonancia, su respiración, o el *tónos*: en una vida ni personal ni sensible. La resonancia (o *tónos*) produce a su modo un pliegue aquí también entre la desnudez y los aspectos, porque, en efecto, es algo que está *entre* la solidez y la sustancia. Pero además, esa resonancia, como el eco de la palabra, es el primer momento de la complicidad o el encuentro con el Otro. Para definir esa fuerza Mallarmé va a recurrir a una isotopía, el *diluvio de aire*:

C'est un déluge d'air. Partout l'atmosphère lumineuse et transparente lutte avec les formes, les vêtements, le feuillage, et semble s'incorporer quelque chose de leur substance et de leur solidité ; tandis que leurs contours, consumés par le soleil caché et défaits par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante qui dépouille la réalité de ses formes, comme pour préserver par dépouillement même, leur véritable aspect. (« Les Impressionnistes et Édouard Manet », OC II, p. 455)

Es un diluvio de aire. Por todas partes la atmósfera luminosa y transparente lucha con las formas, las vestimentas, el follaje, y parece incorporarse alguna cosa de su substancia y de su solidez; mientras que sus contornos, consumidos por el sol caído y

---

<sup>5</sup> Tomamos estas palabras *tónos*, *pneûma*, *intentio* considerando su sentido etimológico, y en su origen griego y latino, para señalar el espesor no metafórico del valor que adquiere el aire en su vínculo con la respiración y el pulso, y por allí definir también la noción de *tensión*. Para poner en juego la consistencia de lo que la respiración implica nos interesa recordar que para los estoicos el término *pneûma* refería a aquello que introducía en la materia “razones seminales” en función de las cuales la *phûsis* se movía a sí misma. De ahí que consideraran el movimiento como un *efecto* de la respiración –la acción del *pneûma* sobre la materia producía el movimiento y explicaba la cualidad cambiante y palpitante de la realidad. Según esta concepción *pneûmática* de la materia, la materia se pone en movimiento al ser *informada* por una razón o *lógos* –que es precisamente el *pneûma* mismo. En consecuencia, ser puesto en movimiento es ser “informado” por una causa (es decir, por la respiración o espíritu que es el *pneûma*). Para los estoicos la noción de *tónos* estaba fuertemente relacionada con la respiración y el aire mediante la noción de *pneûma* –vinculada al espíritu. Se denominaba *tónos* a la fuerza unificadora (o *pneûma*) que da a cada individuo su fuerza interna, y que la versión latina traduce como *intensio* (o *intentio*). Tal como explica Néstor Cordero, el término “*tónos* está tomado de la medicina; es una suerte de ‘pulso’ que confirma que el individuo está vivo, que su corazón late. El *tónos* asegura la coherencia de cada objeto, así como su parentesco con la actividad cósmica, caracterizada también por su propio *tónos*” (2014, p. 180-181). En la gnoseología estoica el *tónos* es el principio del conocimiento –permite a la vez conocer y actuar. Se consideraba además que existía una simetría, o simpatía (*sumpáttheia*) entre el tonos del hombre y el del cosmos: “Y de la misma manera como el ser humano mantiene su unidad gracias al *tónos*, que es el ritmo de su corazón (con su alternancia de sístole y diástole), el universo entero es encarnado como un ser animado y viviente” (Cordero, 2014, p. 181). Para un estudio de estas consideraciones en la filosofía estoica Cf. Cordero, 2013, p. 179 y ss..

desechos por el espacio, tiemblan, se funden y se evaporan en la atmósfera entorno que desnuda la realidad de sus formas, como para preservar, por ese desnudamiento mismo, su verdadero aspecto.

La fusión o combate entre formas y contornos, y de los contornos en la atmósfera, de la que se habla aquí indica la acción del *tónos* o pulso de las cosas, que desnuda la realidad de sus formas y que el *ojo-mano* de Manet capta y modula (“enuncia”, va a decir Mallarmé) en la pintura. Lo que define a la pintura impresionista es precisamente la intención y la voluntad de captar y plasmar ese *tónos* en la imagen. El *tónos* de la imagen en la tela no es ya el latido a secas del pulso del pintor, sino la *disposición* del ojo y la *exposición* de esas formas, combatiendo o fusionándose con sus fondos, experimentando su mutua resonancia –o también: su aspecto cambiante y misterioso. Esa resonancia es un “diluvio de aire”, y se halla ahí para nosotros otro modo de definir el lugar de lo que Mallarmé llamará la “ensoñación” [*rêverie*], en la medida en que se introduce –entre las líneas y los puntos, entre los fondos y las formas, entre las proposiciones, los argumentos y las conclusiones- *un aire* que es la ocasión de una *vaguedad*, de un suspenso, de una duración, que produce a su manera un espaciamiento de la lectura. De ahí que esa vibración (o *tónos*), como un rebote y un desprendimiento de la mirada, implique también dicho espaciamiento. Se trata de un modo de concebir el lugar, y el lugar del pensamiento, a partir de una elasticidad, permeabilidad e imprevisibilidad englobante pero no entera ni cerrada. De hecho, ese lugar es la condición de una escucha, o de un oído para la pintura, producido por una resonancia que, por otra parte, consigue sacar a la imagen de su posición objetiva exponiéndola como extensión de los sentidos y como tensión de los contornos. En realidad, la imagen se somete a un tipo de espacialización que implica *una manera de estar en el espacio*, asumiendo este medio como algo aéreo, palpitante y crepitante. La noción de *tensión* nos importa especialmente porque se extiende sobre la noción de ritmo, fundamental para la poesía. Agregamos entonces que la tensión, tal como la definía Bergson (2006 [1896], p. 249), es un tipo de función que expresa la diferencia entre la cualidad y la cantidad sensibles consideradas en la representación. Más precisamente, la idea de *tensión* es lo que busca superar la oposición entre la cantidad y la cualidad. La tensión de la memoria y la extensión de la percepción, que son ambas sin cesar variables, son la condición de la elección de una semejanza entre muchas semejanzas, de una contigüidad entre otras contigüidades.

En lo relativo a la pintura, el *ojo-mano* se convierte en un *tensor* en la medida en que *hace que la imagen tienda hasta el límite de sus elementos, formas o fondos*, hacia un más acá o más allá de la imagen.<sup>6</sup> Tendiendo así a la indeterminación de las formas y los fondos –donde se capta la imagen según grados diversos de intensidad.<sup>7</sup> El impresionismo desbordaría las figuras en el límite de las formas, llevando a su vez la imagen hacia el límite de los fondos, derramando los fondos sobre las formas y continuando el espacio en las superficies –la condición de esto estará para Mallarmé,

□

<sup>6</sup> Véase también la definición que dan Deleuze y Guattari del *tensor* para la lingüística en la meseta cuatro “20 Noviembre 1923. Postulados de la lingüística”, *op. cit.*, 2002 [1980], p. 102.

<sup>7</sup> Tomamos las nociones de fondo y de forma tal como las fija Jean-Luc Nancy al situar la reciprocidad entre mimesis y méthexis, no en el sentido de una yuxtaposición de conceptos para confrontar o dialectizar, sino en el sentido de una *implicación* de uno en el otro. Nancy rechaza la dicotomía entre forma y fondo pero advierte la necesidad de considerar su diferencia, es decir, de manifestar esa incasante tensión que hace diferir la forma del fondo, que a su vez disipa el fondo en la forma y disuelve la forma en el fondo. La imagen es, para Nancy, la resonancia del fondo. Cf. Nancy, J-L., “La imagen: Mimesis y Méthexis” (trad. J. Santos Guerrero), en *Escritura e imagen*, Vol. 2, 2006, p. 7-22.

precisamente, en ese elemento atmosférico o aéreo, « lumineuse et transparente » (OC II, p. 455), donde se propicia una transparencia y una limpidez [*limpidité*], o también, lo que llamará el “color neutro” que, como la ausente de todos los ramos, falta también en la paleta.<sup>8</sup> De ese modo, lo que estaba separado o diferido se diluye y se propaga según un grado diverso de tensión (ni como cualidad ni como cantidad), es decir produciendo una indeterminada resonancia, y poniendo en escena la participación entre la imagen y el ojo –entre las superficies y el espacio, entre el aire y el color, en una « atmosphère environnante qui dépouille la réalité de ses formes » (OC II, p. 455). En este mismo sentido, Jean-Luc Nancy (2006a, p. 13) entendía la resonancia como un modo de relación entre las formas que se disuelven y el fondo en el que ellas se disuelven –de ese modo la imagen *insiste* en un movimiento similar al de la respiración. De ahí que, en la tensión de la imagen o en su *tónos* se experimente, como vibración de una resonancia, aquello que Mallarmé llama “un llegar in-atendido” [*inattendu*] y que es un llegar sin forma ni fondo, que tiene lugar *entre* la superficie y el espacio –entre lo que surge del fondo (de lo indiferenciado y de lo que resuena en las formas) y lo que se propaga y diluye de las formas.

El *ojo-mano* o tensor permite además establecer la diferencia que existe entre la visión de una cosa (o la figura) y la captación de una imagen –que reside, como muestra Nancy (2006a, p. 9), en la diferencia irreductible entre el orden visual del reconocimiento y un orden que sobrepasa la identificación. De hecho, Nancy advierte que si las visiones que nos presenta la vista nos aparecen delante o fuera de nosotros sin que en ello experimentemos el movimiento del ojo ni su participación en el encuentro o la producción de la visión, la captación de la imagen –o la imaginación entendida como facultad de captar o de producir imágenes- representa, en cambio, “una visión que opera a la manera de un oído” (2006a, p.14). Esto quiere decir que la captación de la imagen *se escucha*: es decir que se trata de una visión que (como el espacio inventado por la bailarina) experimenta a su vez el movimiento de su elevarse en mí y de su vuelta a mí.<sup>9</sup> En otros términos, la diferencia entre la visión de la figura y la captación de la imagen consiste en una mirada que introduce en el orden moral del reconocimiento un ruido, una interferencia o un eco, que coincide con lo que llamamos también tensión o *tónos*, volviendo conciente una resonancia que, como efecto, recorre sin dirección tanto la visión externa como los modos en que esta misma visión se pierde, desprendida de su presencia (algo así como una imagen que dividida o extendiéndose en alguna escucha *me expone* ante ella y *me depone* en su incontestable inmensidad). Como consecuencia de las refracciones y de las intensidades por las que pasa, la imagen ya no redundo, según Nancy, en un simple reconocimiento ni se reduce a una identificación (2006a, p. 17). Este rasgo gravita en la cualidad de separar la captación de sí misma y de enviarla a resonar hacia una lejanía muy íntima donde se pierden las líneas de fuga de todas las presencias.

La captación de la imagen es entonces una disposición y dedicación, de tal modo que la imagen está *implicada* en esa disposición y dedicación, así como lo está con su aparecer. Escribía Mallarmé sobre Manet, en un pasaje en el que podemos advertir la consideración de esta implicación entre imagen y captación en función de una visión

---

<sup>8</sup> Cf. Mallarmé, OC II, p. 455.

<sup>9</sup> Hay que decir que en primer término Nancy establece una diferencia entre la figura y la imagen: “La figura –escribe- da forma a una identidad, la imagen *desea una alteridad*” (2006a, p. 12. El subrayado es nuestro). Pero además la “visión que opera a la manera de un oído”, es una de las precisiones que da Nancy en su intención de señalar la dehiscencia incisiva de lo visual y de lo sonoro, y con ello desbaratar las intenciones de un “arte total”. Cf. Nancy, 2006a: *passim*.

que opera aquí sugestivamente como una mano –que recibe y que proyecta, que *tiene* y que *mantiene* la imagen:

Sa main – la pression sentie claire et prête *énonçait* dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, *pour ordonner*, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d’œuvre nouveau et français. (« Édouard Manet », *Divagations*, OC II, p. 147. El subrayado es nuestro)

Su mano –la presión sentida clara y pronta *enunciaba* en qué misterio la limpidez de la vista y descendía, *para ordenar*, vivaz, lavada, profunda, aguda u obsesionada por cierto negro, la gran obra nueva y francesa. (El subrayado es nuestro)

La mano así implicada –como afecto y tensión- en la captación de la imagen, sin la mediación del ordenamiento que compromete al lenguaje –pero sobre todo sin la mediación que compromete a la representación en el sentido de la reproducción de la forma o en el sentido de la constitución de un objeto frente a un sujeto- *enuncia* (y ordena) de un modo límpido, vivaz y profundo, el misterio de la imagen. En esta “obra nueva” se produce el pasaje de un plano de referencia a lo que podríamos llamar un *plano de persistencia* definido por los grados de presión y de claridad que se extienden entre un máximo de claridad y el negro que obsiona. Se hallan así los grados de un misterio que no es inaccesible porque, en efecto, va a volcarse en la tela, volverse visible. Ese misterio vive en el *tónos* (o vibración), es decir en la tensión entre la imagen y el ojo-mano. Es la presión sentida, o la limpidez de captación de la imagen, la que trasluce ese *tónos* en la obra.

En consecuencia, la intensidad de la imagen coincide con una disposición de la mirada y con su participación de la mano (que es una escucha del espacio tanto intensivo como cualitativo que el pintor capta y respira). Esa intensidad halla su condición de posibilidad en la *implicación* de la imagen con aquella disposición surgida directamente de la claridad atmosférica del aire libre. Nos encontramos así ante la *infinitesimal* participación de la imagen en lo que respira (y resuena) en ella, y del *ojo-mano* (deviniendo un pulso o *tónos* con la imagen), gracias a lo cual la imagen respira (y resuena) en la tela. Mallarmé hablará de la imagen y sus ritmos a propósito de la poesía.<sup>10</sup> En relación con el impresionismo, esa intensidad de lo que respira se prueba como la resonancia (o ritmo) de una naturaleza en movimiento –que es tanto dinámica y metamorfoseante como un proceso de visibilización de sus fuerzas invisibles.<sup>11</sup>

En resumen, la visión atmosférica participa de la impresión estética en una doble dirección: en el sentido de la captación de la imagen y en el de la efectuación de la tela impresionista. La imagen que se actualiza en un medio ni personal ni sensible y se materializa en la tela – instancias no necesariamente sucesivas- se distribuye de exterior en exterior –de las superficies al color. Por otra parte, el grado de resonancia que existe entre la captación de la imagen y la tela impresionista pone en escena un tipo de

---

□

<sup>10</sup> Recuérdese “Réponses à des enquêtes”: “Sur la philosophie dans la poésie”, OC II, p. 659.

<sup>11</sup> En cierto modo, la cualidad aérea que se encuentra como condición de un arte al aire libre se relaciona con un tipo de concepción de la realidad dinámica y, si se quiere, pre-formal. La relación entre la respiración y la materia resulta consustancial además porque Mallarmé halla allí tanto un sentido *misterioso* de las cosas como la posibilidad de su desvelamiento. Por eso, hemos usado deliberadamente la palabra *pneûma* para señalar la relación entre la respiración o soplo y esa realidad dinámica y preformal que en la respiración encuentra, según una expresión de Bergson, ese *gesto creador que se deshace* (2007, p. 254). Insistimos entonces que la importancia de la respiración no es de ningún modo mecánica, pero tampoco metafórica.

relación posible entre las impresiones y su verdad: el verdadero aspecto de la realidad se desnuda de sus formas [« *dans l'atmosphère environnante qui dépouille la réalité de ses formes* » (OC II, p.455)]. El *ojo-mano* palpita la participación de la tensión del ser de las cosas en la imagen y se vuelve portador de resonancias, variaciones, disposiciones y *tónos*, que prueban la participación –así pensada– de la mirada en la imagen, que se despliega en la tela.

Por otra parte, la cualidad del movimiento es resaltada por la pintura Impresionista reuniendo lo que de otro modo estaría disgregado. En el movimiento impresionista prima un carácter *agitado*, una palpitación del color, una transparencia que lucha o se fusiona con las formas, y allí, el carácter específico de la pintura impresionista consiste en la armonización de esos componentes. Mallarmé habla de un “ámbito” [*ambiance*] despertando en las superficies su luminoso secreto. Se interesa por ese espacio misterioso o secreto que sale a la luz gracias al artilugio (o *sortilegio*) del arte, que es en realidad una brujería [“*sorcellerie de l'art*” (OC II, p. 455)]. Brujería que, como tal, trabaja en el espacio *intermedial* y *anomal* de la naturaleza.<sup>12</sup>

### *Un arte de superficies*

Las consideraciones de Mallarmé acerca de la pintura de Manet (y el Impresionismo) como muchas de sus *rêveries* son ocasión de una declaración implícita de nociones que conducen a su propia poética. Esas *ensoñaciones* –orientadas a definir lo que llamamos un “arte de superficies”, que pone en juego la fusión o lucha incesante entre el aire y el color, el espacio y la superficie, la opacidad y las transparencias– indagan la *sorcellerie* de un arte que capta los fenómenos en su perpetua metamorfosis y que logra volver visible su acción invisible.

Vale la pena entonces detenerse en algunas ideas que afloran en el texto. En primer lugar, el Impresionismo se ubica como epítome de un momento de pasajes o de transición que coincide con una de esas “crisis inesperadas” [*crises inattendues*], una crisis que se da, o mejor dicho, irrumpe.<sup>13</sup> De manera simétrica a la crisis que también aparecerá estructurando “*Crise de vers*”, donde se referirá esencialmente a la poesía. De ese modo, y recurriendo a un rasgo común que atraviesa los discursos que caracterizan los movimientos estéticos del fin de siglo, también la pintura participa de una crisis constitutiva –crisis que, como ya hemos expresado, significa una reacción ante la explicación de la realidad que imponen tanto la ciencia como el mercado, crisis que no es sólo un problema de representación, de lenguaje o de técnicas, sino también un problema de perceptiva. Una crisis que aquí va a apuntar a una determinada visión de la naturaleza.

En consecuencia, no es de extrañar que las condiciones de esta crisis impongan la necesidad de establecer una ruptura, de hecho, entre el Impresionismo de Manet y el Realismo –representado en la figura de Courbet– y el Naturalismo –coronado por Émile Zola. Las obras de Courbet, según Mallarmé coincidente con el Realismo en la literatura, se caracterizan por la búsqueda de una “luz durable” tendiente a la representación de las cosas “tal como aparecen”, pero rechazando la imaginación como

---

<sup>12</sup> Para una consideración del vector brujo como potencia *anomal* de la naturaleza, véase Salzano, J., “Introducción”, en *Deleuze y la brujería*, op. cit., 2009.

<sup>13</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Se rencontre là une de ces crises inattendues qui surviennent en art. Étudions-la dans son état présent et ses perspectives futures, en essayant d'en développer l'idée » (OC II, p. 447).

un residuo parásito.<sup>14</sup> El Naturalismo de Zola, por su parte, ambiciona esa realidad que se “imprime abstractamente en todo” persiguiendo el “sentimiento absoluto e imponente” en el que la naturaleza misma deja su huella sólo a condición de haber renunciado deliberadamente a las convenciones.<sup>15</sup> Naturaleza aquí se opone a convención y convenio –a cualquier tipo de *conventio*.<sup>16</sup> No obstante, existe una diferencia que Mallarmé deja entrever entre esos realismos (ya de por sí diferenciales) y una “cualidad especial” en el impresionismo que los sobrepasa.<sup>17</sup> La distinción que esta cualidad imprime se torna apremiante: o bien formas preexistentes que no cambian o que se presentan como las deformidades de lo fragmentado, o bien la cualidad atmosférica desnudando la realidad tornando visible lo invisible; o bien *nombrar* la realidad o bien *crearla*;<sup>18</sup> o bien los contornos fijos, absolutos, asumiendo el desdoblamiento del espacio y la superficie, o bien una atmósfera transparente y luminosa en la que se desvían y deshacen los contornos y se con-funden las formas y los fondos, espacio y superficies, color y aire en un momento tanto de lucha como de fusión. De unos a otro se extiende la diferencia entre una naturaleza inmóvil, preformada e indiferenciada y una naturaleza dinámica, metamorfoseándose, donde el aire reina. En consecuencia, nos encontramos ante dos visiones divergentes de la naturaleza que suponen modos diferentes de considerar los grados de participación de la imagen y de las materias, como corolario se pone en juego una zona fundamental para la impresión estética. De este modo, para Mallarmé no se trata sólo de haber abandonado las convenciones, sino también de haberse reconciliado con la imaginación –que definía, como vimos, la variación positiva del *surnaturalismo*. Por el camino de tal distinción se advierte que, a diferencia del Realismo y del Naturalismo, la naturaleza que el Impresionismo considera es una naturaleza invisible y misteriosa, ni sólida ni sustancial, de materias y maneras, que no permanece inaccesible ni representa un fondo oscuro, sino que, por el contrario, es susceptible de ser llevada a las superficies porque está ya en las superficies, susceptible de volverse visible en un *diluvio de aire*.

Ahora bien, Mallarmé va a precisar una nueva diferencia, y si la otra es una diferencia estética y ética, podríamos pensar que aquí se encuentra con un problema operativo: el de la dificultad que se halla en la búsqueda de “pintar la verdad”, dificultad que Manet supera, o corona [*surmonta*] (cf. *OC II*, p. 451-452). En la *quête* de la verdad que, según Mallarmé, ocupa un lugar primordial para los artistas modernos, es necesario

---

<sup>14</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « [...] vers 1860 une soudaine et durable lumière éclata quand Courbet commença à exposer ses œuvres. Celles-ci coïncidaient alors avec ce mouvement qui était apparu en littérature, et auquel on donna le nom de Réalisme ; c’est dire qu’il cherchait à faire impression sur l’esprit par la vivante représentation des choses telles qu’elles apparaissaient, et rejetait avec vigueur toute imagination parasite. » (*OC II*, p. 444-445).

<sup>15</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Avec cette intuition du futur qui distingue ses propres œuvres, il [Zola] reconnut la lumière qui venait d’apparaître [Manet], bien qu’il fût encore trop jeune pour définir alors ce que nous appelons aujourd’hui naturalisme, pour poursuivre la quête, non seulement de cette réalité qui s’imprime abstraitement sur tout, mais de ce sentiment absolu et important que la Nature elle-même imprime sur ceux qui ont délibérément renoncé à tout convention » (*OC II*, p. 446).

<sup>16</sup> Mallarmé no opone el naturalismo de Zola al realismo. Y podríamos agregar que en realidad, como había advertido Deleuze (1984 [1983], p. 181), el naturalismo acentúa sus rasgos prolongándolos en un mundo originario de carácter informe, atravesado por actos o dinamismos enérgicos que no corresponden siquiera a sujetos constituidos, porque son previos a la diferenciación entre hombre y animal (un mundo originario de pulsiones y fragmentos absolutos).

<sup>17</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « une qualité spéciale dépassant le simple réalisme » (*OC II*, p. 447).

<sup>18</sup> Véase también las consideraciones de Mallarmé sobre el naturalismo en la respuesta a Jules Huret “Sur l’évolution littéraire” (*OC II*, p. 700-702).

reflexionar sobre el problema de la mediación –o, más precisamente acerca del *médium*– que compromete tanto a la técnica como a la percepción.<sup>19</sup> En función de esto, en el ensayo sobre los Impresionistas, se advierte el lugar central de la memoria y del olvido, para insistir con ello en el necesario *devenir impersonal de la abstracción* [“il devrait parvenir à l’abstraction impersonnelle” (OC II, p. 448)]. “Ni sensible ni personal”, había dicho, pero también en su “perpetua metamorfosis” y su “invisible acción vuelta visible”: encantamiento que se alcanza por la *brujería del arte* –por un artificio. En función de una captación real de los fenómenos. De modo que lo que está en crisis evidencia la pregunta por las relaciones y las determinaciones entre la subjetivación y las abstracciones heredadas –se juegan, allí, las relaciones entre la superficie y el espacio, entre el aire y el color, entre lo invisible y lo visible. Nuestra percepción, reducida por un fenómeno de estratificación propio de las modernas ciencias de la naturaleza, ha dividido el orden de la representación entre un yo y un mundo desencantados, codificados, mecanizados e instrumentales, como defecto y efecto de una visión de la naturaleza atrapada siempre en la encrucijada moral de la Ley natural o la unidad trascendente del mandamiento divino. En ese desdoblamiento del yo y del mundo se inscribe insoslayablemente la escisión entre el interior y el exterior en la que el impresionismo introduce un *médium* que busca franquear el umbral entre los medios y los fines. Mallarmé va a abogar por una poesía en los pliegues, de interregno –que encuentra en este encuentro una claridad. El *médium aéreo* le interesa porque es el *filo* (o el hiato), la *inflexión* que actúa y vive en las costuras y los plegados de todos los quiasmos. Ese *diluvio aéreo* es el médium propio del *arte de las superficies*.<sup>20</sup>

Cuando Mallarmé celebra que en Menet el *ojo deviene mano* ya está ahí antes la celebración de *un ojo* no escindido entre el fondo oscuro de los fenómenos y la idea o la forma, y esta agregación depende del movimiento pero además significa la valoración de un tipo de “abstracción de la memoria” que consiste en el olvido de lo ya visto, de lo heredado y de lo aprendido, en función de rehacer el aprendizaje sobre el motivo:

La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d’exécution qu’elle a acquis, mais l’œil devrait oublier tout ce qu’il a vu d’autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c’était la première fois. Et la main devrait parvenir à l’abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l’oubli de toute habileté apprise. (« Les Impressionnistes et Édouard Manet », OC II, p. 448)

La mano, es verdad, conserva algunos secretos de ejecución que adquirió, pero el ojo debería olvidar todo eso otro que vio y rehacer su aprendizaje sobre el motivo. Debe hacer abstracción de la memoria, para no ver más que eso que está ante él, como si fuera la primera vez. Y la mano debería llegar a la abstracción impersonal, guiada sólo por la voluntad y en el olvido de toda habilidad aprendida.

Existe aquí una pedagogía de los sentidos que exige disolver los esquemas heredados en función de abandonar toda organización de la imagen efectuada por un ojo educado en modelos de representación o paradigmas adquiridos. Se trata de abandonar el plano de

---

<sup>19</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « La quête de la vérité, spéciale aux artistes modernes, qui les rends capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu’elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les conduire à trouver dans l’air leur médium presque ou en tout cas à s’habituer à y travailler librement et sans contraintes : il y aurait au moins, dans le renouveau d’un tel médium, par défaut de plus, une incitation à une nouvelle manière de peindre » (OC II, p. 456).

<sup>20</sup> También Deleuze decía “El pliegue es inseparable del viento” (2005, p. 45).



referencia por lo que habíamos llamado plano de persistencia, que es también un plano de resonancias –como cuando se habla del aspecto sonoro del color, se habla de lo que persiste en su diferencia, en su alternancia, de lo que *insiste* y no tanto de lo que existe, marcando una tensión declarada entre la cualidad y la cantidad. Se trata también de proyectar, como surgida de una sorpresa o desconcierto o de una especie de condición o vacío previo, una *captación virginal* de la imagen en la dirección nueva que sigue la mano guiada ahora por la voluntad y el olvido. La mano (el pulso) es entonces el *médium* de una naturaleza en la que la « *lumière frappe* » (golpea) imponiendo su « *relief excessif* » (OC II, p. 455). No hay pues una voluntad que reconoce y encausa, sino una voluntad que se hace piel, una voluntad (o deseo) de impresiones que componen una continuidad atmosférica: es una voluntad que quiere no exactamente lo que sucede, sino aquello con lo que ella misma se hace, se quiere en ese acontecimiento que tiene lugar, en ese tiempo *transcurriendo* que ocurre en un indiscernible futuro inmediato y en un pasado próximo, en una naturaleza que sin embargo es una « *nature quotidienne* » (OC II, p. 469). Se busca captar el ambiente, la atmósfera, la brisa, la densidad, imperceptible y respirando, no para extraer su cantidad (un número) sino para mostrar la continuidad de surgimiento de los fenómenos y su constante metamorfosis, continuidad que no reside ni en su aspecto sólido ni en su aspecto sustancial, sino en el aire que reina, y que el encantamiento del arte confiere a la tela. Esta mano sin cabeza guiada por una voluntad sin memoria se alía con una voluntad que no puede volverse hacia atrás, pero tampoco  *fijarse*  a asignaciones formales. En efecto, el olvido impide reducir la visión al punto de vista de las formas o de las cantidades. De ahí que no se pueda extraer las cantidades del movimiento porque esta visión que mira por primera vez, que no puede volverse hacia su doble, su antagonista o su modelo, su pasado o su historia, no tiene puntos con los cuales compararse, pero tampoco con los que corresponderse. De modo que este arte de superficies se convierte en un arte de las maneras, que derrumba las coordenadas visuales para mostrar lo inesencial. Un arte de las maneras y del *travestissement*: un travestismo que agrega “notas vivas” a “la visión del mundo contemporáneo”.<sup>21</sup> De modo que el olvido que se exige a la voluntad (como condición de un *vacío previo*) no es sólo una pérdida de las convenciones, sino también un borramiento de los reconocimientos. La función *ojo-mano* opone a la *naturaleza-fija* (del realismo) o a la *naturaleza-absoluta* (del naturalismo) la conquista de un espacio puramente háptico para el cual lo que está en juego no es ni el espacio formal ni el espacio no formado, ni las formas ideales ni los puros fondos, sino la entrada del elemento *conciliador e hilarante* que es el aire. En el orden moral de la mirada, se instala lo que es un problema de operación, en el momento de la representación. Si esas fuerzas fluidas del aire y de la luz logran que el cuerpo o la imagen no se detenga en un punto preciso, es porque lo que le interesa a esa voluntad que olvida es mostrar un aspecto invisible de los fenómenos donde se halla la *abstracción impersonal*. La imagen impresionista no está escindida ni flota indiferente en una composición mecánica, ni asegura la homogeneidad formal de su materia, ni garantiza la coherencia de su composición por la unidad de un funcionamiento orgánico entre sus partes, se da como *diluvio de aire* que el pintor (im)presiona con su trazo, entregado a la inteligencia de su respiración y a la clarividencia de su ojo, la imagen halla ahí su pulso y tensión (*disposición*) plenamente actual –y actuante- en la tela. Cuando el ojo deviene mano

---

<sup>21</sup> En el artículo “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet” (1874), Mallarmé escribía a propósito del cuadro *Le Bal de l’Opéra*: « À peine l’œil se figure-t-il la nécessité des notes vives ajoutées par les travestissements : il ne les distingue qu’attiré et retenu d’abord par le seul charme de la couleur grave et harmonieuse que fait un groupe *formé presque exclusivement d’hommes*. » (OC II, p. 412).

adviene zona de contactos entre las superficies (del color, de la tela, de la captación de la imagen, de la mirada). La condición de posibilidad de aquello es que el ojo devenga voluntad de olvido, es decir un *interregno* de afectos y no de razón. Una abstracción cualitativa antes que una representación, un *imperativo de aventura* antes que un *imperativo de reconocimiento*.<sup>22</sup>

Por otra parte, esta capacidad de olvido está necesariamente vinculada con una capacidad de abstracción pero en el sentido de una *espontaneidad* –que es tanto frescura como exactitud.<sup>23</sup> Esa exigencia de espontaneidad implica la revalorización de una experiencia del orden del instante y la fugacidad, la cual reacciona a la experiencia prosaica y ordenada del tiempo de la metafísica.

En función de estas dos condiciones, la tarea artística es la de un (re)aprendizaje de la mirada. Una (re)educación de la mirada que se abre a la zona más vital de los cuerpos donde ellos palpitan *entre* las formas, porque se trata de una realidad *que se desnuda de sus formas* [*“qui dépouille la réalité de ses formes”* (OC II, p. 455)]. Este aprendizaje es una disposición antes que una predisposición, pero también una desproporción, en la medida en que prioriza lo que enseña el motivo y exige el abandono de las teorías heredadas –es decir, de las convenciones- aliándose con la *omnipresente luz* que *impregna y vivifica* todas las cosas [*«l’omniprésente lumière imprègne et vivifie toutes choses»* (OC II, p. 456)], ensayando *«abolir l’individualité au bénéfice de la nature»* [*“abolir la individualidad en beneficio de la naturaleza”*] (OC II, p. 461). Para eso, se busca algo que Mallarmé llama “voluntario aislamiento” [*volontaire isolement*]<sup>24</sup> y que consiste en una postergación –o también un olvido-incluso un borramiento, de los sentimientos personales y los gustos particulares; en otros términos: el artista se “revoca” a sí mismo en la búsqueda de una *abstracción impersonal*<sup>25</sup> –algo que Mallarmé entiende como una “revolución del arte” (OC II, p. 448).<sup>26</sup>

En cierta medida, esta abstracción impersonal va a definir además una función política del arte. Como en la carta a Pica, aquí también Mallarmé comprende las condiciones del arte en estrecho vínculo con la política y la ciencia –de ese modo,

□

<sup>22</sup> Tomamos estos dos imperativos de Deleuze, que se refiere al *imperativo de reconocimiento* como un imperativo moral de reglas predeterminadas, y al *imperativo de la aventura* como aquel que consiste en seguir preguntas o acontecimientos en el devenir, sin un plan prefijado o predeterminado, este imperativo incluye también al azar y la tirada de dados. Cf. Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 313-24.

<sup>23</sup> Cuando Mallarmé se refiere a la pintura, también impresionista, de Berthe Morisot, halla allí “una frescura de idea” (OC II, p. 147).

<sup>24</sup> Voluntario aislamiento que nos remite al “aislamiento de la palabra” al que se refiere en “Crise de vers” y que la “palabra total” o el verso superan. Cf. Mallarmé, OC II, p. 448. Volveremos sobre ello.

<sup>25</sup> La vía de un desaprendizaje de los sentidos coincide con ese *imperativo de aventura*: *«Quant à l’artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour l’occasion ravalés, ignorés, ou laissés de côté»* (*«Les Impressionnistes et Édouard Manet»*, OC II, p. 448).

<sup>26</sup> Se trata de la torsión hacia una perspectiva natural que Mallarmé no encuentra en Occidente sino en Oriente –por ejemplo en Japón: *«Si nous tournons vers la perspective naturelle (non pas cette science entièrement et artificiellement classique qui fait de nos yeux les dupes d’une éducation raffinée, mais plutôt cette perspective artistique que nous enseigne l’Extrême-Orient –le Japon par exemple) et considérons ces marines de Manet, où l’eau à l’horizon monte jusqu’à la hauteur du cadre [...] nous éprouvons un plaisir neuf à retrouver une vérité longtemps oubliée»* (OC II, p. 457). Esa perspectiva natural coincide para Mallarmé con una pérdida de sí, un borramiento de sí, una fusión con el Otro (con el eco, el color, el movimiento, el tumulto): *«Telle est la suprême originalité d’un peintre [...] qui tend à perdre sa personnalité dans la nature elle-même, ou dans la regard d’une multitude jusqu’alors ignorante de ses charmes»* [*“Tal es la suprema originalidad de un pintor [...] quien tiende a perder su personalidad en la naturaleza misma, o en la multitud hasta ahora ignorante de sus encantos”* (*“Les Impressionnistes et Édouard Manet”*, OC II, p. 459).

esboza enunciados como el siguiente: « l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristiques » [“el arte representativo de un período no puede aislarse de la política y de la industria igualmente características”] (OC II, p. 468). No obstante, se trata de una “hora crítica” para la humanidad en la que es la naturaleza la que exige « de certains de ceux qui l'aiment – hommes nouveaux et impersonnels en communion directe avec le sentiment de leur temps – qu'ils desserrent les contraintes de l'éducation, pour laisser la main et l'œil agir à leur guise, et qu'elle puisse ainsi à travers eux se révéler » [“de esos que la aman – hombres nuevos e impersonales, en comunión directa con el sentimiento de su tiempo- que ellos aflojen las constricciones de la educación, para dejar la mano y el ojo actuar a su modo, y que ella pueda así a través de ellos revelarse”] (OC II, p. 468). En realidad, esta pedagogía de los sentidos es un llamado de la naturaleza contra el mecanicismo utilitarista y la razón instrumental: un llamado a que, en palabras de Mallarmé, se le permita a la naturaleza « se manifester calme, nue, habituelle » [“manifestarse, calma, desnuda, habitual”] (OC II, p. 468) –y que así, *algo se revele*. En la abstracción impersonal radica entonces la posibilidad de poner en poder de « une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage » [“una unidad anónima en el número formidable de un universal sufragio”] (OC II, p. 468) –según la cual consiente pensarse a sí mismo el hombre civilizado- un “medio más nuevo y más sucinto” de observar la naturaleza [« un moyen plus nouveau et plus succinct de l'observer » (*ibid.*)]. Precisa Mallarmé que en épocas de “extrema civilización” en las que el desarrollo del arte y del pensamiento tocan sus límites, se sigue necesariamente que éstos se vean obligados a volver sobre sus pasos y retornar a la fuente ideal, que no coincide nunca con el comienzo real: esto significa que el arte, como la pintura en este caso, “debe ser retemplada en su principio, y en su relación con la naturaleza” (OC II, p. 469).<sup>27</sup> Ahora bien, si ese retorno a la fuente ideal supone, no un retorno a un origen sino religar la pregunta por las relaciones entre el arte, el hombre y la naturaleza, sobre el final del texto reaparece como fantasma la pregunta por el sentido del arte y la representación de la naturaleza como problema (o bien, la naturaleza como problema de la representación). Mallarmé explicita que no se trata de imitar la naturaleza ni de que el arte sea la “porción material que ya existe” (OC II, p. 469) porque « tous ses efforts ne peuvent égaler l'original et son inestimable avantage de vie et d'espace » [“todos esos esfuerzos no pueden igualar el original y su inestimable ventaja de vida y de espacio”] (OC II, p. 469). Entre la representación y la realidad existe un problema de vida y de espacio. No obstante, la representación de la naturaleza como problema, como fantasma, la pregunta por qué naturaleza, la pregunta por los medios y por la naturaleza de la noción misma de representación están en el horizonte de estas reflexiones sin encontrar una posición definitiva.

Evidentemente, es la naturaleza de la representación como problema lo que le interesa a Mallarmé, y si bien no puede franquear ese problema, en un procedimiento que le es propio, va a sortear la encrucijada desviándola: es decir, trasladando el problema hacia un nuevo territorio o un nuevo campo, a la vez de lucha y de fusiones, en el cual el problema planteado y las armas con las que se lo ha querido

---

<sup>27</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement d l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel. Le but (non proclamé avec l'autorité des dogmes, mais non moins clair) que se propose Manet et ses disciples est que la peinture doit être retremée dans son principe, et dans sa relations à la nature » (OC II, p. 469).

tradicionalmente enfrentar se encuentran en cierto modo diferidos. En razón de lo cual, se pone en boca de Manet el hecho de que esa naturaleza (que la imagen impresionista expone) es sólo un aspecto que sostenemos, en el fluir de lo que vive perpetuamente y sin embargo muere, por la voluntad de la Idea. Estaríamos de golpe habitando en este costado demasiado humano de la naturaleza, donde lo que llamamos naturaleza existe para nosotros solamente por la voluntad de la Idea, de manera también que, en el dominio de la imagen, la naturaleza accesible es una naturaleza de *Aspectos*.<sup>28</sup>

En el marco de una época que ha sofisticado y expandido los medios de representación (y de reproducción), la naturaleza de la mercancía y la naturaleza anónima del número formidable del universal sufragio se contrarrestan con esta naturaleza de la *abstracción impersonal* impresionista. En este sentido, podría observarse la tensión entre un tipo de trascendencia del que participan la mercancía y la representación y un tipo de experiencia que deja una huella impersonal e impresionista; no obstante, al interior de la huella, se vuelve a plantear la tensión entre los aspectos y la idea. En cierto modo, existe una indecisión entre la afirmación de la experiencia y la exaltación de lo inteligible, sin embargo, la relación entre los aspectos y la idea aparece ante todo como un resquicio de resistencia de lo indómito, de lo impensado, del misterio de la naturaleza, ante la fuerza de dominación de lo humano, y no tanto como una emanación del otro mundo. De ahí que, para nosotros, el movimiento impresionista en la lectura de Mallarmé da cuenta de una inclinación a comprender una existencia, *calma, desnuda, habitual*, donde se instala el arte para poner en escena vida y espacio, y no ya el deseo de una eterna esencia que deba aparecer cuando se niegue el azar, que deba aparecer como modelo donde el azar no exista. En el punto en que la pintura al aire libre supone ese rasgo fundamental que es el de la *espontaneidad* de lo que está teniendo lugar, se afirma la condición de la experiencia por sobre su representación.<sup>29</sup> Según Mallarmé, la “composición” no juega un rol fundamental en la estética impresionista, que evita a la vez la afectación y el estilo, por el contrario, le basta establecer el caballete en algún sitio cualquiera y no necesita más que un minuto – puesto que *extrae la verdad de la escena de la prontitud* (OC II, p. 457). En ese sentido, la imagen impresionista se sitúa en cualquier punto de esa unidad anónima del *universal reportaje* para plasmarla en una consideración puramente cualitativa que desborda el

---

<sup>28</sup> Mallarmé concluye el artículo sobre el Impresionismo con una larga cita atribuida a Manet de la que sin embargo no tenemos ninguna certeza, allí supuestamente el pintor explica su intención de propiciar: “una original y exacta percepción que distinga por ella misma las cosas que ella percibe con la mirada firme de una visión rendida a su más simple perfección” (OC II, p. 470). De manera tal que la naturaleza que le interesa a Manet es la que ha impuesto, como su mérito auténtico y cierto, el Aspecto: « Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant qui existe seulement par la volonté de l’Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l’Aspect » (OC II, p. 470). Si la naturaleza es superior a toda representación, el arte, según Manet, no es otra cosa que un placer, el placer de haberla recreado en pinceladas.

<sup>29</sup> Como explica Deleuze (1988, p. 313), el problema no es la idea (estructura-acontecimiento-sentido) sino la representación, porque la idea enseña la multiplicidad pero la representación quiere hacer pasar un objeto por una esencia, o un cuerpo por una función. Deleuze muestra que la verdadera oposición es la que existe entre la idea y la representación: “En la representación, el concepto es como la posibilidad; pero el sujeto de la representación determina aún el objeto como realmente conforme con el concepto, como esencia” (1988 [1968], p. 313). La idea en cambio no es posibilidad sino virtualidad, no soporta ninguna dependencia respecto de lo idéntico en el sujeto o en el objeto, enseña en cambio la multiplicidad, que no es más apariencia que esencia, que es un ‘aprender’ infinito que difiere por naturaleza del saber. En efecto, “La idea y el ‘aprender’ expresan [...] la instancia problemática, extraproposicional y subrepresentativa: la presentación del inconsciente y no la representación de la conciencia” (1988 [1968], p. 314).

número en una *universal concurrencia*. La figura misma de la multitud se materializa desmintiendo el número, en su precisa singularidad de instante, en sus máscaras y en su travestismo.

Paradójicamente esta formidable abstracción o singularidad de instante es un modo de experiencia estética que trasciende las sensaciones momentáneas (y evasivas) para alcanzar o bien un principio, o bien un *tipo*. De tal modo que la condición de olvido, así como la revocación o puesta en suspenso de los juicios y los gustos, que antes hemos expuesto, desembocan en esta noción operativa fundamental para la poética mallarmiana que es el *type*. Por un lado, con ello remite a un modo de captación –al cual se aspira- que escapa a las convenciones. La pintura de Manet ofrece en ese sentido, por primera vez para Mallarmé, “el desnudo” –agregamos la transparencia- que desvincula y desviste a la imagen de las corazas, vestimentas y follajes de lo convencional y de las convenciones (o en otros términos, de los *clichés*). Pero esa desnudez no es una pureza ideal sino la visibilidad de lo que está en perpetua metamorfosis, es decir que esa desnudez es la puesta en escena del travestismo de la imagen. Es lo que le da a la imagen un carácter indefinido, no es “esta” o “aquella” figura, sino *una* figura, *un* vestido, *una* tarde. En efecto, se trata del propósito de captar el “aspecto” o *tipo* propiamente dicho –algo que deberá distinguirse a su tiempo tanto de los “tipos idealizados” como de la personalidad:

[...] ce propos n'était pas de produire une évacion ou une sensation momentanées, mais, en s'appliquant régulièrement à imprimer à son œuvre, une loi naturelle et générale, de viser un *type* plutôt qu'une personnalité, et de l'inonder de lumière et d'air : et quel air ! un air que despotiquement domine tout le reste. (« Les Impressionnistes et Édouard Manet », *OC II*, p. 452)

[...] ese propósito no era producir una evasión o una sensación momentáneas, sino, aplicándose regularmente a imprimir en su obra, una ley natural y general, aspirar a un *tipo* más que a una personalidad, e inundarlo de luz y de aire: ¡y qué aire! un aire que despóticamente domina todo el resto. [El subrayado es nuestro]

Esta noción de *tipo* nos ofrece una precisión respecto de la temporalidad de la imagen impresionista. Taubes se había referido al sentido que para Benjamin tenía la idea arquetípica como aquella que no se define sólo porque se repite permanentemente, sino “porque su historia se consume” (2007, p. 153). Este *tipo* del que habla Mallarmé también es sin historia y sin tiempo, su historia se consume (lucha y se fusiona) en la multitud y en la multiplicidad, en el aspecto indefinido del número, de la cifra, pero no obstante, el tipo está vivo, como sorpresa y desconcierto, desnudando lo habitual (y revelando en lo habitual, *otra cosa*). Para comprender esa voluntad de alcanzar un *tipo*, Mallarmé recurre deliberadamente a una metáfora de gran actualidad política y lo compara con un « retranchement délibéré » [“atrincheramiento deliberado”] (*OC II*, p. 448). Se trataría entonces de una barricada a los poderes y a los límites que la *doxa* o el sentido común imponen con sus propios regímenes de captación al arte; pero se trata también, o al menos eso esperaba Mallarmé, de una barricada ante el gusto burgués.<sup>30</sup>

Por otra parte esta teoría del *tipo* se ilustra en algunas condiciones que atraviesan la pintura de Manet ligadas a otro rasgo que nos interesa que es el de la *repetición* –que

---

□

<sup>30</sup> Mallarmé se había explayado sobre su desprecio al arte burgués ya en una carta del 30 de septiembre de 1867 a Villiers de l'Isle-Adam, allí se refería a « la symbolique du bourgeois, ou ce qu'il est par rapport à l'Absolu » (*Corr.*, p. 369) como la falsa conciencia de creerse independiente y separado del universo.

se vincula con la citación y la recitación, o también: con la reescritura.<sup>31</sup> En un paréntesis Mallarmé se refiere a las diversas fases que atraviesa Manet antes de alcanzar la maduración en el arte atmosférico (o de superficies), de las cuales retiene dos. Manet –escribe Mallarmé– busca sus maestros en el pasado y en el extranjero (estos son Velázquez y los pintores de la escuela flamenca); de hecho, Manet es primero un « Copiste incomparable » [“copista incomparable”] (OC II, p. 449), pero no se queda en eso. Los cuadros en que se manifiesta el retorno a esas tradiciones consisten en su primera etapa. La novedad y su originalidad están en coordinar elementos muy dispersos, pero remiten su fuente a ese primer período y sobre todo a comprender el arte de la repetición. En la repetición, guiada por una obstinación singular, surge algo nuevo y desconocido: « la répétition était chez lui obstinée, l’obstination singulière » [“la repetición era en él obstinada, la obstinación, singular”] (OC II, p. 445).

Este primer momento del arte de Manet que, en su génesis, se liga a la práctica de la repetición –vinculada a lo que podría pensarse en términos de una reescritura– es una de las cualidades de este arte de superficies. Allí existe para nosotros una resonancia con el procedimiento de *la variación sobre un mismo motivo* que le interesa a Mallarmé para la escritura, que no se reduce a la noción de copia, sino que supone la *variación* de aquello que *re-surge* como insistencia y a la luz *de otras maneras* –precisamente allí se comprende la noción de *tipo*, y cobra valor.<sup>32</sup> Incluso las primeras poesías del propio Mallarmé podrían estar historizada de ese modo en una *no confesada variación* del motivo baudelaireano, en donde *insistían* las *Flores del mal*.<sup>33</sup> En otro sentido, Jean-Luc Nancy (2006, p. 17) repara en esta *insistencia* al referirse a un procedimiento de “citación” y “recitación” en la remisión de una tradición que se cita y recita. Se trata de algo que se ha dicho, que se ha leído o que se ha pintado, y que se vuelve a hacer decir, a hacer leer, a hacer pintar, como un recordatorio, pero también como una persistencia que, no obstante, en su variación anuncia ya su diferencia. Nancy halla ahí una resonancia que es como “un eco que se pierde repitiéndose” (2006, p. 18) –y que implica un procedimiento de “recitación de una citación” (*Ibid.*). Lo que tiene lugar aquí son aquellos motivos o imágenes presentes en la historia, en este caso, de la pintura, pero expuestos por un contraste entre el presente de la cita y el presente de la recitación –existiendo en ese procedimiento una puesta en escena en la cual se nos hace saber que se está evocando la historia de la pintura, pero en la que al mismo tiempo esa historia actúa ahora en otro modo, interrumpiéndose por un elemento nuevo que se ha

---

<sup>31</sup> Walter Benjamin había pensado para el *Libro de los pasajes* que las citas son lo que se presenta de manera legible, no obstante, representaban la siguiente paradoja: “Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto” (2005 [1982], p. 478 N, 11, 3). Nos interesa resaltar que la cita, la repetición de los motivos, o la reescritura, significan esta *potencia de legibilidad* no sólo de la historia, sino de lo que *insiste* en ella, y de ahí que la exigencia de espaciamientos de la lectura, que preocupa a Mallarmé, no consista meramente en una cuestión espacial-visual de la página, sino más ampliamente en *poder leer* y en *el poder de leer* la realidad en el marco de las sociedades modernas, y reside allí, además, un modo de *hacer experiencia* en el lenguaje.

<sup>32</sup> Remitimos el elocuente título de la sección “Variations sur un sujet”, prosas que Mallarmé escribía para *La Revue Blanche* entre 1985 y 1986, reeditadas en *Divagations*.

<sup>33</sup> Es el caso, por citar sólo algunos poemas, de “Le Guignon”, “Les Fleurs”, “L’Azur”, o “Brise marine”. Para un análisis de la influencia de Baudelaire en la poesía de Mallarmé, véase James Austin, Lloyd, 1967. “Mallarmé disciple de Baudelaire: ‘Le Parnasse Contemporaine’”, en *Revue d’Histoire littéraire*, n° 368, p. 437-449.

desprendido en la resonancia, que resulta de tal evocación.<sup>34</sup> Se expone en primer lugar lo que, cambiando, persiste. Aquello que, como el Cuervo de Poe, insiste obstinadamente. No puede sorprender que Mallarmé se detenga en ese primer momento de la obra de Manet marcado por el recurso de la cita, resaltando una especie de discurso indirecto que entra en contacto con un pensamiento sobre la reescritura como recursividad de lo que se habla en la memoria, en los maestros, en los *grimorios*; pero también como retorno del «signifiant fermé et caché, qui habite le commun» [“significante cerrado y oculto, que habita lo común”] (OC II, p. 230) al que Mallarmé se refiere en “Le Mystère dans les lettres”.

Ahora bien, en la cita-recitación está presente una noción de *tipo* para la cual no se ha extinguido aún la llama de su historia, o en otros términos, no se ha extinguido el peso de lo convencional, o su peso en tanto que adherido y participando de las convenciones de la pintura. De ahí que de ese momento de recitación y recursividad –y si se quiere de *récit*-<sup>35</sup> que Mallarmé lee como un “período de transición”, sea necesario proyectarse hacia una “nueva imaginería” que habiendo atravesado la reescritura advenga a una dimensión de *tipos puramente experimentales* para ensayar ahora el travestismo o la transducción de algo que estaba en la atmósfera, formando parte del imaginario social, de su ambiente, y que sin embargo ante la renovada aparición sorprende a la manera de una cosa que permanecía largo tiempo oculta y que es súbitamente revelada, no hay “nada de vago, de general, de convencional, de ya usado”.<sup>36</sup>

Casi podríamos hablar de una *transducción* del ambiente en la tela, si se entiende por transducción todo el proceso en que se acumula o reserva una energía para actualizarse luego en el transcurso de diferentes actividades vitales<sup>37</sup> –una energía que en la transducción cambia de naturaleza, o que se mantiene como hipótesis. Del mismo modo, en la descripción que hace Mallarmé del procedimiento de Manet se indica una acumulación de energía que estaba oculta pero latente –por decirlo así- en el ambiente, y que de pronto se revela gracias al trabajo del *ojo-mano*. Aspirando a captar un tipo pero inundándolo de luz y de aire, un aire que despóticamente inunda todo el resto, de modo tal que esa energía coincide con la claridad y la vitalidad del elemento aéreo. Se trataría de una *modulación* que Mallarmé concibe como una *llamada*: los *tipos* son llamados “por nuestra vida ambiente” («les types qu’il nous donna étaient appelés par

---

<sup>34</sup> La mención de Mallarmé tiene que ver con la *Olympia* de Manet, un motivo que es una cita y recitación de la *Venus* de Titién (o también, de la *Venus del espejo* de Velazquez y *La maja desnuda* de Goya, para mencionar sólo algunas). Cf. OC II, p. 450.

<sup>35</sup> Se trata de un período de transición todavía cargado del peso de las convenciones y las formas, proceso que luego será superado, del mismo modo que el *récit* se supera por una voluptuosidad prismática de la idea. Así escribirá en el prefacio a “Un Coup de Dés”: «Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit.» (OC I, p. 391).

<sup>36</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: «Si notre humble opinion peut avoir quelque poids dans cette impartiale histoire de l’œuvre du chef de la nouvelle école picturale, je dirais que la période de transition qu’on y constate ne doit en aucune façon être regrettée. Elle trouve son parallèle en littérature, quand quelque neuve imagerie qu’on nous présente suscite soudain notre sympathie; et c’est ce que j’aime dans l’œuvre de Manet. Elle nous surprend tous comme une chose longtemps cachée, et subitement révélée. Captivants et repoussant à la fois, excentriques et neuf, les types qu’il nous donna étaient appelés par notre vie ambiante. En eux, quelque étrange qu’ils fussent, il n’y avait rien de vague, de général, de conventionnel, d’usé.» (OC II, p. 451). Notamos que al referirse a los *tipos* Mallarmé insiste con algo oculto largo tiempo que súbitamente *se revela*, *se da a conocer* (tal vez también *se rebela*).

<sup>37</sup> Recordemos que tanto la movilidad como la vitalidad son las condiciones que Mallarmé resalta de la teoría de la pintura al aire libre y de la pintura de Manet en particular: «un telle impression de mobilité et de vie» (OC II, p. 426).

notre vie ambiante », *OC II*, p. 451), y esa llamada es posible a condición de abandonar lo vago, lo general, lo convencional, lo ya usado. Esos fenómenos *llamados o modulados* es lo que « suscite soudain notre sympathie » [“suscita de pronto nuestra simpatía”] (*ibid.*): una simpatía que significa una pasión o un afecto común, un afectarse con, y un respirar con, que es posible gracias al abandono de las convenciones, las cuales velan la vida ambiente o lo que allí puede sorprendernos. Si el abandono de lo vago, lo general, lo convencional es uno de los rasgos de la noción de *tipo*, se trata entonces de aquello que quiere oponerse a los *estereotipos*. El *tipo* “palpita” en el aire *entre* las vestimentas y los contornos, *entre* las formas y los fondos, ni una personalidad ni una esencia, sino un aspecto palpitante de la vida cotidiana, algo de nuestra vida ambiente que *es llamado* en la imagen. El *tipo* no es lo siempre idéntico a sí mismo, sino lo *simpático* (lo que respira en común): nada debe aparecer absolutamente fijado ni fijo, es el rayo de luz o la sombra diáfana aquello que lo aviva, que lo demuestra en constante cambio; es el elemento aéreo atravesando la imagen, desdibujando sus contornos y sus formas, haciendo visible en ella lo invisible (lo que palpita de movimiento, de luz y de vida).<sup>38</sup>

Si en las elecciones de los temas se declaran las opiniones del pintor, esta “imagería nueva” no es otra cosa que la mirada desnuda sobre lo habitual: revelando en un detalle menor algo especial en la fisonomía habitual de las cosas –que en la repetición indica una diferencia. Esos detalles menores despiertan al ojo del público del hábito antes velado por las convenciones.<sup>39</sup>

#### *La invisible acción vuelta visible*

De esta manera, Mallarme define el *arte de las superficies* en tres rasgos preponderantes: afín a una naturaleza no domesticada que « palpita de mouvement, de lumière et de vie » [“palpita movimiento, luz y vida”] (*OC II*, p. 456); un ojo-mano *espontáneo* que es una voluntad y un olvido; un espacio liberado de las convenciones aprendidas en el que nada debe ser absolutamente fijado.

Así pues, la “*Théorie du plein air*” (*OC II*, p. 452) es también ocasión para postular el sentido de un “medio puro”: aquí como *transparencia*, tal como lo crea el aire libre y abierto –que habrá que retener en función de la idea mallarmeana de una necesidad de un espaciamento de la lectura. En un nivel estético, el arte de las superficies significa la posibilidad de que « les carnations d’un modèle gardent leur vraies qualités, étant presque également éclairées de tous côtés » [“las encarnaciones de un modelo guarden sus verdaderas cualidades siendo casi igualmente iluminadas de todos los costados”] (*OC II*, p. 455), pero también, guarden su mutabilidad (su fusión y su lucha): « sa perpétuelle métamorphose et son invisible action rendue visible » (*ibid.*). Desde el punto de vista de la impresión estética –y no del objeto artístico- el elemento aéreo (la respiración, el *tónos* o el pulso) es la condición de posibilidad (y de

---

<sup>38</sup> Reponemos entonces todo el contexto de la cita, “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Quant aux détails du tableau, rien ne devrait être absolument fixé pour que nous sentions que le rayon lumineux qui illumine le tableau, ou l’ombre diaphane qui le voile, ne sont vus qu’en passant, et dans l’instant où le spectateur regarde le sujet représenté qui, composé d’une harmonie de lumières réfléchies et toujours changeants, n’est pas censé paraître toujours identique à lui-même, mais *palpita* de mouvement, de lumière et de vie » (*OC II*, p. 456. El subrayado es nuestro).

<sup>39</sup> Es el desvelamiento de la mirada como aprendizaje: “éduquer l’œil du public –encore voilé par les conventions” (“Les Impressionnistes et Édouard Manet”, *OC II*, p. 450).



visibilidad) de un “relieve excesivo”: aquello que es *golpeado* por la luz, “que la luz golpea y a lo cual ella impone un relieve excesivo” (OC II, p. 455).

De ese modo, en la teoría de la pintura al aire libre se sintetiza el sentido de un arte que se conduce en un *medio aéreo* (imperceptible) buscando las transparencias entre el color y el aire, entre las superficie y el espacio –y como implicación también entre lo visual y lo sonoro, o entre la imagen y su captación. La importancia para nosotros de estas conclusiones radica en que en el *médium* de esa transparencia se palpa la idea de un espesor (ese *relieve excesivo*) por el cual el color encuentra un real, así como el signo su señal, o el nombre logra dejar pasar lo que nombra, eludiendo el peso de lo convencional. Es decir que, trasladadas estas condiciones a la poética, la palabra buscaría ella también sus propias condiciones atmosféricas (su *médium* aéreo) para generar una transparencia entre el sentido y la sonoridad, que se logra en el encuentro entre las superficies y el espacio, entre las formas significantes y sus enigmas.

La estética o la “teoría del aire libre” que inventan los impresionistas organiza un marco para pensar la mediación que todo lenguaje y toda técnica realiza sobre lo que ella crea, experimenta o produce. Resulta inevitable escuchar que del mismo modo Mallarmé reclama que la palabra adquiriera un trazo o un tono lo más aéreos posibles, lo cual implica para él buscar esa misma disposición hacia el movimiento atmosférico que había observado en la pintura impresionista –despabilando o develando de la mirada las convenciones de la modernidad, así como a la poesía de sus convenciones formales. Se exige la preponderancia de un elemento muy especial porque es un color que falta en todas las paletas, el *color transparente o neutro*, o la palabra inmortal de esa lengua suprema que falta:

Comme aucun artiste n’a sur sa palette *une couleur transparente et neutre* correspondant au plain air, l’effet désiré ne peut être obtenu que par la légèreté ou la lourdeur de touche, ou par la régulation du ton. (« Les Impressionnistes et Édouard Manet », OC II, p. 456. El subrayado es nuestro.)

Como ningún artista tiene sobre su paleta *un color transparente y neutro* correspondiente al aire libre, el efecto deseado no puede ser obtenido más que por la ligereza o la pesadez de la pincelada, o por la regulación del tono. (El subrayado es nuestro.)

Las modulaciones de la pincelada en su ligereza o pesadez indican los grados de intensidad correspondientes al efecto deseado de una transparencia, todo pasa entonces por la regulación del matiz, por los grados de indeterminación de la pincelada, por la *disposición* de la tensión deseada, por escuchar el *tónos* (el ritmo) de la imagen y de las materias. Existe allí una fuerte correspondencia con la poética del efecto.

Cuando se habla aquí de un color transparente no se piensa en lo que es sin-color sino en un color sin cualidades: un aspecto puramente cualitativo y no cuantificable de la experiencia del color –una cualidad liberada de la forma significa una cualidad *anterior* a su significación, anterior a las correspondencias o equivalencias adheridas por otras experiencias y por los hábitos de la cultura. Se trata de un color redimido de las variantes de la *analogía* y de todas sus posibles reducciones. Para ver de otro modo eso que está ante nosotros, como si fuera la primera vez (« *pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c’était la première fois* »):

La complexion, la spéciale beauté qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle, et c’est probablement avec le désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture – qui s’intéresse davantage *au pollen de la chair* qu’à

toute autre séduction humaine – revendique la mentale opération à laquelle j’ai fait tout à l’heure allusion, et réclame la lumière du jour – c’est-à-dire l’espace avec la transparence de l’air seul. (OC II, p. 454. El subrayado es nuestro.)

La complexión, la especial belleza que surge de la fuente misma de la vida, cambia con la luz artificial, y es probablemente con el deseo de preservar esa gracia en toda su integridad que la pintura – que se interesa ante todo en *el polen de la carne* que en toda otra seducción humana – reivindica la mental operación de la cual hice alusión antes, y reclama la luz del día – es decir el espacio con la transparencia sólo del aire. (El subrayado es nuestro.)

La luz natural del día no es más verdadera, ella también comporta un artificio, una *mental operación* que penetra todas las cosas y las altera, pero conserva una gracia, un vitalidad. Si bien esa mirada que el cuadro impone al espectador arbitrariamente implica una constricción, la ficción que busca el “polen de la carne” no es cualquier ficción, ella reclama el reencuentro de la imagen con una atmósfera luminosa y transparente en lucha y fusión con las formas de lo habitual, las ropas, las convenciones, pero que prepondera por su palpación. Lo que el arte impresionista pone en escena es precisamente esa lucha y fusión entre lo habitual de las convenciones y lo que se mueve, palpita y vive. La valoración de la luz natural y de la transparencia en lo aéreo es la valoración de una imagen sin sustancia ni solidez. A esa imagen sin forma fija, sin contorno delimitado, sin vestimentas, Mallarmé la llama *tipo*, que es lo contrario de la personalidad. En esa imagen sin forma fija, que sin embargo *palpita movimiento y vida* reside algo que no es una esencia ni un modelo sino “el polen de la carne” –su alimento y su genética.

El color neutro al que se aspira problematiza el deseo de alcanzar una *desnudez cualquiera* del color y de las cosas, *anterior* a las formas, los contornos, los vestidos o las significaciones; allí, se concibe un color neutro que se pliega al follaje, las ropas, las figuras habituales, conocidas o convencionales –como un aspecto “verdadero” o “real” o como una *huella* más acá de lo heredado, y que es por eso impersonal y extemporal. La impresión de la imagen impresionista coincide con un exterior que invade y que se cuele con la luz natural en el interior de luces artificiales: esta operación se produce en la infinitud del pliegue, que introduce sin embargo un hiato entre exterior e interior, donde se juega la mayor parte de la existencia moderna. Por esa razón, está en juego la representación y no la idea, es decir, la universal concurrencia de una singularidad inasignable que se da como hiato del universal sufragio (y el universal reportaje). Ni como solidez ni sustancia, ni como personalidad, sino como *el polen de la carne*, este aspecto impresionista es la contraparte del interior artificial de la cultura, y de sus órganos, y es además la capacidad de producir una sorpresa y un desconcierto en el exterior de la naturaleza mecanicista e instrumental que la ciencia moderna regula. De ahí que el impresionismo signifique un dinamismo respecto del realismo y del naturalismo en el punto en que desborda tanto la convención como la naturaleza interior por el exceso de un relieve transparente y de superficies. El impresionismo efectúa una abstracción de las convenciones mediante la repetición de los esquemas habituales y heredados con los cuales organizamos la experiencia, pero produciendo en ellos una singularidad que resulta de la luz natural donde ser borran los contornos. Produciendo un desvío, una resonancia, un eco en la imagen, confiere un oído a la imagen (una visión que opera a la manera de un oído) y un espacio háptico a la mirada, y ambas condiciones son el deseo de una alteridad. En efecto, el aire libre y la luz natural son el medio de las fusiones en lucha, de lo que se evapora, de los pulsos que tiemblan, que no se concluyen ni se terminan, son el polen de una carne de contornos indefinidos. En el

Impresionismo hallamos además la concreción fáctica de algunas ideas mallarmeanas, donde se nos permite observar el punto de inserción no especulativo sino en cierto modo vitalista en que Mallarmé imagina el arte.

La figura –evaporada y fundida, temblando, crepitando- desnuda la realidad de sus formas. *El aire reina, supremo y verdadero, como si guardara esta vida encantada que le confiere la hechicería del arte.* Esta perpetua metamorfosis y su invisible acción vuelta visible se plasma en una lucha perpetua, continuada, sin resolución, y finalmente no dialéctica. Esta pintura “atmosférica” es artilugio o sortilegio extendido por el pintor sobre (o contra) la totalidad del objeto representado. Atmósfera en movimiento, donde aparece la movilidad y la transparencia del espacio en su lucha o fusión con las superficies. Lo móvil y lo moviente es el tema de ese arte. La opacidad de las acumulaciones expresan la luminosidad de lo que se mueve y está vivo. Se trata de captar los sutiles y delicados cambios de la naturaleza, « les nombreuses variations subies » [“las numerosas variaciones sufridas”] (*OC II*, p. 462) por la luz de la mañana o de la tarde. La extrañeza o la sorpresa no son otra cosa que el movimiento de las superficies en el espacio, y del color en el aire –o de la palabra en el sentido. Se produce, dice Mallarmé, una “transcripción” de la naturaleza: la naturaleza no es algo que se posee sino algo vivido y vivible.

En cuanto a la operación del arte, la novedad del impresionismo contacta con otra innovación –que lo relaciona con la industria: el Impresionismo inventa un trazo que puede ser *reproducido*, esa multiplicidad produce como efecto el anonimato del autor en beneficio de la naturaleza.<sup>40</sup>

Finalmente, esa “ausencia de toda intrusión personal” nuevamente confirma que el ojo-mano se deja atrapar por lo que encuentra en una atracción extendida a cada cosa que pinta. Ante la acuciante exigencia de lo nuevo, si la época pide temas audaces o extravagantes, la innovación aquí está en ver lo cotidiano despojado de lo convencional –en despojarlo también de la melancolía del interior (el fantasma)- y no en innovar sobre el producto o la técnica.<sup>41</sup> Ante el elitismo del Parnaso o el idealismo simbolista de Moréas, Mallarmé encuentra en el Impresionismo “la energía del obrero moderno” que descubre su arte en la simplicidad de las cosas sin la sobreimpresión del ideal.<sup>42</sup> Si la modernidad de fin de siglo había sido declarada por Mallarmé como un período que ya no podía aislarse de la política y de la industria igualmente características, una época en la que hasta aquí la política ignoraba en Francia la participación del pueblo, la imagen impresionista se saluda como un hecho social que honra el fin de siglo. Un paralelo se descubre en todo el dominio del arte, que es llamado a abandonar las jerarquías y los sacerdocios espirituales. Los llamados “Intransigentes” (es decir los

---

<sup>40</sup> A propósito de las telas impresionistas de diferentes pintores y los efectos que éstas provocan, Mallarmé reflexiona: « Rarement trois ouvriers ont œuvré de façon si semblable, et la raison de cette similitude est assez simple, car chacun d’eux a essayé d’abolir l’individualité au bénéfice de la nature. » (*OC II*, p. 461).

<sup>41</sup> Los impresionistas, dice Mallarmé: « sont parvenus à un résultat méritoire, nous faire comprendre quand nous regardons les objets les plus familiers le plaisir que nous éprouverions si nous pouvions seulement les voir pour la première fois. » (*OC II*, p. 466).

<sup>42</sup> “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Les nobles visionnaires des autres temps, dont les œuvres sont à l’image des choses matérielles vues par des yeux surnaturels (non les représentations réelles des vrais objets), apparaissent comme des rois et des dieux dans les lointaines époques de rêve de l’humanité, solitaires à qui fut donné le génie d’un empire sur une multitude ignorante. Mais aujourd’hui la multitude demande à voir de ses propres yeux ; et si notre art moderne est moins glorieux, moins intense et moins riche, ce n’est pas sans la compensation de la vérité, de la simplicité, et su charme natif. » (*OC II*, p. 467-468).

Impresionistas), que en política “significa radical y democrático” (OC II, p. 468), preparan la evolución del público: como se dijo, se trata de una “hora crítica” en la que el arte debe aflojar las constricciones de la educación, por lo tanto, la tarea del arte no radica en el simple placer de conducirse según una técnica, sino en proveer a los hombres, en la “unidad anónima en el número formidable de un universal sufragio”, un medio donde la vida circule (o un lugar en que la vida tiene lugar). El arte debe abandonar “la multitud de tipos idealizados en magníficos escorzos” para mirar la vida cotidiana en los tipos impersonales: pero por sobre todo no para imitarla, sino para extraer del aspecto eso que vive perpetuamente y sin embargo muere a cada instante (que existe en la voluntad de la Idea). La legalidad estética reclama una diferencia entre la Idea y el ideal (de las épocas de sueño de la humanidad): la idea es eso que se extrae de lo cotidiano como visto por primera vez, en su claridad y simplicidad; pero también en la fusión o la lucha del espacio con la superficie, de la forma con la significación, del color con el aire que le aporta su transparencia. De esa manera, los ensayos de Mallarmé sobre la imagen impresionista nos ofrecen finalmente una comprensión del sentido en que hay que comprender la *idea* mallarmeana: la idea ya no es postulada como una esencia o un modelo, ni como un concepto sin contradicciones ni sobresaltos, ella no es semejante a nada y la imagen no busca su semejanza; la idea es *el polen de la carne*, es casi la *semilla de la carne* o la *semilla del verbo*, su *lógos spermatikós*, es lo que “palpita movimiento, luz, vida” (OC II, p. 456). En una época que sale de los sueños de cara a la realidad, Manet toma, según parece decir él mismo, la vía de « une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu’elle perçoit avec le regard ferme d’une vision rendue à sa plus simple perfection » [“una original y exacta percepción que distingue por ella misma las cosas que ella percibe con la mirada firme de una visión rendida a su más simple perfección”] (OC II, p. 470).

□

***La ficción como medio puro: el mimo o la acción blanca de “Mimique”***

Cuando Mallarmé definía el arte de la danza como « fictif ou momentané » [“ficticio o momentáneo”] (*OC II*, p. 163) daba una muestra del modo en que la noción de ficción no podía separarse, para él, de otra noción, la de lo momentáneo.

La indicación de lo momentáneo se desprende además de una sensibilidad respecto de un tiempo que está a la vez siempre en retirada y siempre retornando, tal como escribe en “Mimique”: « ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent* » [“anticipándose aquí, rememorándose allá, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*”] (*OC II*, p. 178-179. Mallarmé subraya). Se trata, en efecto, de un tiempo que no aparece nunca saturado ni colmado. Este tiempo es el tiempo de la escritura, pero también el tiempo de la lectura. Implica, a la vez, la exigencia de un espaciamento o la condición del silencio. Aún más, este tiempo salta de la « ligne finie » [“línea finita”] (*OC II*, p. 226) a algún tipo de simultaneidad, interrumpe el « va-et-vient successif incessant du regard » [“vaivén sucesivo incesante de la mirada”] para dar paso a una *iniciativa* que « raccorde la notation fragmentée » [“acopla la notación fragmentada”] (*ibid.*).

De acuerdo con esto, la ficción consiste tanto en la capacidad de sacar directamente una *movilidad* de las letras —es la expansión de la letra—, como en la condición de *instituir un juego*, espacioso, según algún tipo de legalidad, o bien por correspondencias, o bien por alguna concordancia, adecuación o acoplamiento.<sup>1</sup> De ahí que la poesía se conciba como un tipo de ficción en la que se reencuentra *el decir*: más precisamente, es un juego espacioso donde se halla *virtualmente* el decir (que ante todo sueña y canta). Tal virtualidad anuncia una función *no representativa ni instrumental* de la escritura, que se gana para la poesía. La poesía es, en efecto, “un arte consagrado a las ficciones”.<sup>2</sup> Como arte de la movilidad, del espaciamento y la expansión, busca oponer a la “voluntad calculante” (de la representación y la razón instrumental) una ampliación de sentidos, o también: la iniciativa de una mirada que desmienta la sucesión de la línea finita (dirección única o dialéctica), o que la amplíe, por el pliegue interior del sueño, el despliegue material del canto, o la mirada intensiva de otras realidades que aporta la imaginación —entendida como facultad de captar o producir imágenes, y según una expresión de Nancy, como “una visión que opera a la manera de un oído” (2006a, p. 14).

De este modo, en la continuidad de la *notion pure* y la *œuvre pure* de las que se habla en “Crise de vers” (*OC II*, p. 213 y p. 211), Mallarmé va a precisar en “Mimique” la noción de un “medio puro de ficción”. La ficción como *medio puro* se alía al instante como tiempo puro —o duración absoluta— en el que los signos están siempre presentes: siempre presentes porque son siempre algo que acaba de pasar y algo que está por pasar, *anticipándose, rememorándose*, pero nunca algo que pasa. Esos signos están o bien ya

---

<sup>1</sup> “Quant au livre”: « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. » (*OC II*, p. 226).

<sup>2</sup> “Crise de vers”: « Au contraire d’une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d’abord la foule, le dire avant tout, rêve et chant, retrouvé chez le Poète, par nécessité constitutive d’un art consacré aux fictions, sa virtualité. » (*OC II*, p. 213).

sucedidos (cumplimentándose) o bien por venir (deseándose): « entre le désir et l'accomplissement » [“entre el deseo y la realización”] (*OC II*, p. 178), pero nunca son algo acabado y nunca inconcebibles. En estas condiciones, un medio puro de ficción es del orden infinitivo de un “llegar” que –según una expresión de Oscar del Barco– “carece de algo que llegue y de alguien que aguarde lo que llega” (1996, p. 11). Ese más de la presencia que no se (re)presenta, que no tendrá quien lo (a)guarde.

La *palabra total* [*mot total*] o el verso mallarmeano, como abstracción impersonal, son esta clase de signos, y en este sentido rompen con el paradigma ontoteológico del nombre y con la noción de signo tal como se halla en la base de la semiología moderna, la cual se funda ella también en cierta reducción metafísica del significar.<sup>3</sup> Existen dos nociones que dan cuenta en Mallarmé de esa ruptura, o que operan en el sentido de desmontar la herencia metafísica del signo: la *imaginativa comprensión* y el *tiempo del instante*, ambas conducen a este pensamiento de un *medio puro de ficción*, que en cierto modo remite, para nosotros, a una experiencia puramente cualitativa (no sustancial) cercana a la “experiencia pura” de Bergson –es decir, a una experiencia pura de la conciencia tal como se revela a la experiencia inmediata (esto es una experiencia no escindida en la objetivación de un proceso fisiológico y la subjetivación de un hecho de conciencia). En efecto, ese medio puro de ficción aspira a hacer surgir la imagen, operando un abandono del elemento objetivo de la representación, y su reemplazo por un elemento constructivo o compositivo que cuenta como valor estético, ese reemplazo se halla en la proximidad de una abstracción cualitativa o de un “esquematismo concreto” que no depende ni de un objeto o soporte de un fin práctico, ni de un contenido espiritual sostenido como un “motivo” (lo cual implicaría volver a depender de un objeto).

Como advirtió Foucault, a propósito de la poesía de Mallarmé: « le vrai mot est pur : ou plutôt il est la virginité même des choses, leur intégrité manifeste et comme offerte, mais aussi bien leur inaccessible éloignement, leur distance sans transgression possible. Le mot qui fait surgir l'image dit à la fois la mort du sujet parlant et la distance de l'objet parlé. » (1964, p. 1002). En este sentido, la palabra pura se halla en una relación fundamental con la imagen, y con un tipo de imagen que al surgir dice a la vez la muerte del sujeto hablante (o su *desaparición elocutoria*) y la disolución del objeto hablado (su ausencia o falta, su perpetuidad sin perpetuación o su alusión sin alocución). De ahí que la idea de virginidad –presente como veremos en el *himen* que instaura este *medio puro de ficción*– inscribe, como notó Foucault, esa integridad manifiesta y ofrecida de la palabra a las cosas pero también su inaccesible distanciamiento, su distancia sin transgresión posible. Y si bien la búsqueda de una noción pura, de una obra pura o de un medio puro de ficción, presenta el equívoco de la terminología en la presunción de la pureza o la castidad, retengamos la voluntad que está en el seno de esta tentativa: comprender una experiencia y una palabra que no se reduzca ni a una metáfora, ni a un fantasma, ni a un objeto, un útil o moneda de cambio, ni a un hecho de conciencia reducido a una afectividad meramente subjetiva que sólo puede ser captada en la propia interioridad. Que pueda, en cambio, dar cuenta de su

---

<sup>3</sup> La solidaridad de la interpretación del significar como unidad de un significante y de un significado con la historia de la metafísica occidental es el tema que aborda Giorgio Agamben en “La imagen perversa”, cuarta parte de *Estancias*, allí afirma que: “La metafísica no es, en efecto, simplemente la interpretación de la fractura de la presencia como dualidad de apariencia y de esencia, de significante y significado, de sensible e inteligible; sino que el hecho de que la experiencia original está siempre ya apresada en un pliegue, sea ya *simple* en sentido etimológico (*simplex* “plegado una vez”), es decir que la presencia esté siempre ya apresada en un significar, tal es precisamente el origen de la metafísica occidental” (1995, p. 263).

potencial, de lo que ex-pone, de lo que enseña, de lo que aprehende, de lo que pregunta. Distanciamiento y diferencia son lo que está en juego para este medio puro de ficción en su facultad de captar y producir imágenes. Veremos de qué manera.

Ante todo, el medio puro de ficción aspira al tiempo del instante –que podemos pensar con Deleuze como “el presente vacío del acontecimiento” (1994, p. 83), el cual no pertenece a los cuerpos o a los estados de cosa sino a los efectos –en la medida en que el acontecimiento se define como lo que acaba de suceder o lo que está por llegar, de igual manera que la muerte de alguien nunca es en presente. De ese modo el instante es un presente como “ser de razón” que “se subdivide hasta el infinito en algo que acaba de pasar y algo que va a pasar, huyendo siempre en los dos sentidos a la vez” (Deleuze, 1994, p. 82). Considerado así, *el instante es un presente sin mezcla*, que Deleuze caracteriza como un tiempo *tenso e intenso*, más instantáneo en cuanto que “representa un futuro y un pasado ilimitados” (*idem*, p. 156).<sup>4</sup> Es en un presente tal, entendido como un pasado y un futuro simultáneos –que se halla esquivando en realidad el presente– donde radica el modo de dar cuenta del tiempo singular del devenir. Es en este tiempo del instante donde quiere actuar la ficción como medio puro, noción que encuentra su figura en el mimo de “Mimique”.<sup>5</sup>

En la medida en que la representación define lo que se selecciona, el breve texto de “Mimique” nos sirve para analizar algunas relaciones fundamentales que dan cuenta de las funciones de lo poético comprendidas según este *medio puro de ficción* en el que el decir (ante todo sueño y canto) tiene lugar virtualmente, y que se inscribe en ese tiempo del instante (o bien, lo crea). Lo virtual no se opone a lo real, sólo la realidad creativa del silencio se opone a la expresión instrumental de la palabra y de la representación, del mismo modo que la puesta en variación de las variables de la lengua (ampliadas en el sueño y el canto), aquello que Mallarmé llama en “Crise de vers”, *la modulación* o el *nudo rítmico*, se opone a la determinación actual de las relaciones constantes o al « *emploi élémentaire du discours* » [“empleo elemental del discurso”] (*OC II*, p. 212). De ahí que Mallarmé hable del desafío de traducir el silencio –o esa realidad creativa no especificada e inmotivada.

De hecho, “Mimique” puede leerse como una determinación del silencio en el sentido de una noción operativa que pertenece a la espesura del pensar y de la lengua

---

□

<sup>4</sup> Deleuze habla de un *presente vacío*, que también llama “una eternidad”, para diferenciarlo del presente vivo –en el que pasa y se efectúa el acontecimiento–. Ese vacío se comprende, en el marco de la teoría estoica, a la vez como *extraser e insistencia* (1994, p. 147 y ss.). La concepción de un presente vacío, o tiempo del acontecimiento, pertenece al tiempo del *Aión*, que es en efecto esta “forma vacía y desenrollada del tiempo, que subdivide hasta el infinito lo que le acecha sin habitarlo jamás” (*idem*, p. 83). La noción del tiempo del *Aión* de los estoicos conceptualiza un tiempo diferencial con respecto al tiempo cronológico y consuetudinario de *Cronos* (*idem*, p. 174-175). La idea de un tiempo que permanece en el instante haciendo corresponder un mínimo de tiempo interpretable en el instante con el máximo de tiempo pensable, limitando la efectuación del acontecimiento a un presente sin mezcla, define para Deleuze el uso de la representación que va del adivino al mimo, como expresiones de una lógica que ya no sólo comprende y quiere el acontecimiento sino que además *lo representa y por ello lo selecciona* –de tal modo que la ética del acontecimiento prolonga necesariamente la lógica del sentido– (*idem*, p. 156).

<sup>5</sup> El breve texto “Mimique” aparece por primera vez con algunas modificaciones y sin ese título en la *Revue indépendante* en noviembre de 1886 en las crónicas “Notes sur le théâtre” y será retomado por Mallarmé en las *Divagations*. Para una noticia del texto véase las notas de Bertrand Marchal, *OC II*, p. 1631. Marchal recuerda además que Paul Margueritte, el mimo, era primo de Mallarmé y que la crónica tiene lugar con motivo de la publicación de un libreto de pantomima que Margueritte había escrito: *Pierrot assassin de sa femme*, aparecido en Calmann-Lévy editores.

poética. La acción del mimo es la acción del silencio. Es la insinuación de los lugares, y la afirmación de lo que sólo tiene lugar como lugar. En otros términos, el silencio no es un vacío de sentido ni una imposibilidad de hablar, sino, tal como se dice en “Mimique”, los *roces de pensamiento y de noche* (« ses frôlements de pensée et de soir ») –esos roces entre el sentido y el sin-sentido, entre lengua y habla-. De modo que el silencio no es la negación del sonido, ni de la voz, sino la afirmación de un eco, de una resonancia, de una sonora profundidad que es sin presente, que tiene lugar en un pasado y un futuro ilimitados. El silencio es además la prolongación necesariamente ética de la lógica del sentido. Existe así una *lengua del roce* (o en el roce): una lengua de lo que no habla sino por frotamientos, golpes mudos, contactos. El silencio es la siesta de la música (de la que procede el sueño) y es un lujo –tan precioso de componer como los versos-.<sup>6</sup> De manera que ese silencio se encuentra en la poesía y se reencuentra en la reaparición del Pierrot o del mimo Paul Margueritte. El silencio es profundamente elocuente, puede ser dramático, puede ser categórico, el silencio en el que piensa Mallarmé es el silencio de la imagen que dura, cuando crea una visión que opera a la manera de un oído. De ahí que el mimo habilite una consideración del silencio como lujo, “único lujo después de las rimas”, un lujo que se sostiene en la página, pero antes, como desafío de traducción para la poesía. El silencio es además la condición de posibilidad, para el lenguaje, de una instancia en la que ya no hay nada que significar ni nada que designar, pero donde sin embargo se produce un sentido, un sentido puro o un instante (tenso e intenso) de sentido. Ese silencio cargado de significación (en movimiento, en insinuaciones, en evocaciones, en roces) es un misterio *otro* que representativo.

La nota de “Mimique” comienza así:

Le silence, seule luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire! le silence aux après-midi de musique. (« Mimique », *OC II*, p. 178)

¡El silencio, único lujo después de las rimas, una orquesta no haciendo con su oro, sus rozamientos de pensamiento y de noche, más que detallar la significación al igual que una oda callada y que corresponde al poeta, suscitado por un desafío, traducir! el silencio en las tardes de música.

La orquesta, el mimo y la poesía comparten aquí un *medio* que consiste en un tipo de significación. En ese *modo de detallar la significación* al que se refiere Mallarmé reside, para nosotros, una legalidad estética que no se identifica con el elemento de la representación, antes bien, formando ámbito y hechizo, consiste en la *abstracción cualitativa* de la que Jankélévitch decía « instille en nous » (1983, p. 77) los afectos sin causas; es decir, no causa un sentimiento particular sino que *instila en nosotros* la Melancolía, la Alegría, la Serenidad en sí, dando cuenta del ser de esos afectos, del ser de lo sensible en nosotros, pero sin remitirlos ni a una subjetividad ni a una forma. Ahora bien, el poeta y el mimo trabajan en el silencio, en la siesta de la música (o del Fauno), se instaura así una serie de umbrales entre el silencio y la música, entre el sueño y el mediodía, el poeta y el mimo se adentran al silencio o se despiertan del sueño de

---

□

<sup>6</sup> En la encuesta “Sur la philosophie dans la poésie” Mallarmé dice: « le silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » (*OC II*, p. 659).



música [*l'après-midi de musique*].<sup>7</sup> De ahí que se trate, otra vez, de aquella colaboración entre música y letras, del pensamiento que se produce *entre* la música y las letras, la voz y las nociones, la palabra cantada y la palabra articulada, y de su dehiscencia. También la poesía, como el Fauno, habita la doble naturaleza, humana y monstruosa, de las sonoridades y las significaciones, *entre* el pensamiento y su noche. Entre la lira de Apolo y la flauta de Marsias. En el umbral de la visión y la noche, que desafía a Orfeo. En el atardecer de la música, la poesía toma el desafío de traducir la hora oscura, la hora sin palabra. Reencontrar un decir en la escritura; y en el canto y el sueño, un decir. Como el del libro, el del Fauno y el del mimo, es un « solitaire tacite concert » [“solitario tácito concierto”] (*OC II*, p. 226). Ahora bien, en el dominio de las elipses, la traducción del pensamiento y de su noche no debe nunca despreciar el silencio que reina. En realidad, no puede abandonarlo. El silencio abre un espacio de *interregno*, propio de la poesía, y éste es justamente el que aparece introducido en “Mimique”, donde se ilustra el origen ciego de la obra. Al igual que la acción blanca del mimo (que antes que una acción efectiva “ilustra” una idea), podríamos decir que la poesía está siempre ya en este lugar *intermedial* o *umbralicio*: entre el deseo y el cumplimiento, entre la perpetuación y la reminiscencia, entre lo que avanza y lo que se rememora (entre el futuro y el pasado, concebidos *bajo una apariencia falsa de presente*). En efecto, la escritura se reconoce como aquello que desconoce su presente, que lo desea o que lo recuerda, porque es un “presente sin espesor” que busca ser actuado, movilizado, que busca su transparencia o su *encaje*. Antes bien, la escritura nunca puede ser escritura de algo presente, es escritura de los roces. Se resiste a su presente, lo esquiva. Es sin embargo un umbral, es una piel, un *himen*: entre carnal, entre angélico, entre virginal, que no puede traspasarse sin cambiar de naturaleza; lugar inmemorial de la intimidad y lo desconocido, de lo próximo y lo extranjero, entre la fundación de la identidad y la apertura a la alteridad –es el lugar de un *hiato* que anuncia la heterogeneidad de lo continuo como tal. La noche es ese hiato, del que procede y que precede al Sueño. Allí encontramos la definición que Mallarmé pergeña de la Idea: como un eterno retorno del sueño (y del canto) al decir. Y con ello, se nos muestra que la idea no es una eterna esencia que niega el azar, sino el umbral al que el azar retorna y del que parte.

En “Quant au Livre” comparaba *el pliegue del sombrío encaje* a un lujo. Ese lujo era lo que lograba retener el infinito. El lujo de inventariar lo que no puede ser asimilable y presentar, el lujo de un hilo o prolongamiento del que se ignora el secreto, el lujo de lazos que se enlazan en nudos o *entrelacs* –creando una textura o sistema de imbricaciones, enmarañamientos o arabescos-.<sup>8</sup> Como decía allí, ese pliegue del sombrío encaje era también, *negro sobre blanco*, la prosecución de la escritura: « L’homme poursuit noir sur blanc » (*OC II*, p. 215).

### *El medio puro de ficción como delicia y lujo de la lectura*

El mimo –con su acción blanca- también persigue negro sobre blanco. Es el vacío, el silencio, la ausencia, y sin embargo, la historia, su posibilidad, su dramatismo,



<sup>7</sup> Nos referimos al poema de Mallarmé que lleva por título *L'après-midi d'un faune*, traducido al español como “La siesta de un fauno”.

<sup>8</sup> “Quant au livre”: « Ce pli sombre dentelle, qui retient l’infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distant où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter. » (*OC II*, p. 215).

sus efectos, lo que se inscribe en él (en su rostro y sus gestos). Representa entonces el instante precioso del acto de escritura. O más precisamente, el fondo de la prosecución. Instalando un medio puro de ficción, el mimo pone en juego el pasaje o la iniciativa existente entre los roces –provenientes del pensamiento y de la noche- y la página. Lo que Mallarmé indica allí es alguna clase de puente que comunica del tiempo al espacio, que marca el pasaje de las fricciones del pensamiento y la noche a un esquema espacial poniendo en juego una información visual. Más aún, se traduce a la escena una información que debe inferirse, porque se trata de una lengua sin habla y una voz sin gramática, nunca antes proferidas. La peculiaridad aquí (no exenta de paradoja si se transpone a la escritura) es que ese tiempo es un tiempo mudo o callado, de perpetuas alusiones, y que ese espacio es de materias invisibles (o sumamente mutables), sólo la acción del mimo les confiere alguna clase de visibilidad y resonancia. Así, la acción del mimo es la acción de lo invisible vuelta visible. De modo que el mimo actúa entre dos tipos de silencio estableciendo entre ellos una convergencia y una concomitancia: por un lado, lo que podríamos llamar un “silencio de amplitud”; y por otro, un “silencio de posición”; de un lado, un *silencio intensivo*, un silencio de palabra o un silencio audible; y, del otro, un *silencio de espaciamento*, un silencio de pantalla, un silencio de página. Estos dos tipos de silencio crean los lazos entre la noche de las formas (o las materias no-formadas) y el cuerpo imaginado de esas materias (gramaticalizado por la acción del mimo, espaciado en la página). Se trata, en efecto, de lo que circula y se logra hacer pasar a través de esos silencios: es la destreza de este pasaje lo que define el *himen* (negro sobre blanco) que instala el mimo. Se halla ahí un medio puro porque el mimo ya no cuenta con elementos objetivos como soportes de sus prácticas, pero tampoco se vale de palabras que indiquen el soporte de sus razones, ni de sus afectos, ni de sus causas (ya no depende de los “motivos”). El mimo, en cierto modo, ha cortado el lazo con la naturaleza instrumental de su praxis, pero también con la interioridad de la conciencia subjetiva –que desaparece como elemento esencial o soporte-. Hace su entrada en esta otra realidad, como realidad intermediaria entre lo abstracto y lo concreto; realidad que no es sólo mental sino que se materializa como *escena*. En ese medio puro que es la ficción y tal como la instala el mimo, cuyo juego se limita a una *alusión perpetua*, lo que actúa (y se relaciona) son las materias incorporales del pensamiento y la noche informal de las materias. Lo que se hace visible es la *iniciativa* del mimo ante esa alteridad: como lo que prepara la posición que sería necesario dar a lo que sigue ofreciendo a la búsqueda del sentido una inflexión decisiva. Esa acción del actor blanco –comparado a una página aún no escrita- implica la excepción de proferir un vocablo.

En lo que compromete a la representación, gracias a esa operación se pone en escena tanto el sinsentido de las designaciones –que se deduce de la acción del mimo surgiendo del fondo informal de cuerpos invisibles- como el absurdo de las significaciones –correlato del silencio del mimo que recorre el sin-fondo de su acción al mezclarse con esos cuerpos invisibles, queriendo sostener allí el testimonio de su realidad-. En efecto, en el hiato existente entre ese silencio –o lujo de pensamiento y de noche, pliegue de una transparencia o encaje- y el silencio de la página –o del fantasma blanco- tiene lugar la relación de lo incorporal (de los efectos) y de lo inasignable (de los cuerpos).

Si “Mimique” puede pensarse como una figura del acto de escribir –y puede pensarse allí “la estética del género”- es en la medida en que indaga el detalle de la significación, de aquello que Mallarmé llama « soliloque muet » [“soliloquio mudo”] (*OC II*, p. 178) y, en “Quant au livre”, « solitaire tacite concert » [“solitario tácito concierto”], y en el grado en que, para hacerlo, se adentra en la *región del capricho*, no contrariando el instinto simplificador directo, captando un “torbellino de razones”

impensadas. Es decir que si la acción del mimo puede situarse más cerca que ninguna “de los principios” de un género como la poesía, es en la medida en que el mimo se inmerge en la zona del instinto o del impulso, y capta el detalle inmotivado, no especificado, a-significante e informal, de toda significación.

El mimo, como la poesía, pone en escena la región del capricho de toda significación:

Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu’il plairait de saisir avec sûreté : l’esthétique du genre situé plus près de principes qu’aucun ! rien de cette région du caprice ne contrariant l’instinct simplificateur direct.. (« Mimique », *OC II*, p. 178)

Un torbellino de razones ingenuas o nuevas emana, que se querría captar con seguridad: ¡la estética del género situado más cerca de los principios que ninguno! nada de esta región del capricho no contrariando el instinto simplificador directo...

De modo que la traducción del silencio, la traducción de aquellos movimientos entre el pensamiento y la noche –que le es confiada como tarea a la poesía y que Mallarmé halla en la reaparición inédita del Pierrot-, consiste en un torbellino de razones ganadas en la región del capricho y del instinto –en la región del lenguaje- a través de la página o la escena, pero, como veremos, sin romper el espejo. Sostenido en su rostro y sus gestos, el mimo lleva a la superficie los fondos negros del pensamiento y de la noche, de las materias invisibles e informales, de los acontecimientos incorporales o los efectos –el rostro y los gestos del mimo son el soporte de ese silencio, de ellos surge el espacio y se crea, como surge de la página el cuerpo mismo de lo escrito. El mimo –y la poesía- operan una labor en el espacio mudo, habitándolo con un gesto. El *soliloquio mudo* del mimo es una *cuasi-acción* o una *cuasi-cause* que obra mediante el rostro blanco y los gestos mudos de ese *fantasma blanco* que es la página aún no escrita. No hay nada explicado o desarrollado, todo está recubierto y debe ser interpretado.<sup>9</sup> Ese *medio puro* es antes *mudo*, allí se inscribe precisamente la anterioridad del lenguaje, o el pasaje de lo semiótico a lo semántico<sup>10</sup> –la traducción de los roces del pensamiento y de la noche (del pensamiento y de su propio impensado) son su desafío-. El mimo compone o construye el espacio con su acción, pero su acción no es una acción efectiva, sino que “ilustra” la escena desde un presente vacío (que no puede preguntarse, porque está siendo representado). Así pues, el rostro y los gestos del mimo *escriben* o *traducen* aquel silencio en la noche del pensamiento que se hace visible como una acción blanca (no efectiva). Pero esos signos, todos esos signos, son un torbellino de razones ganados en la región del capricho.

En este sentido, el silencio es el detalle de signos sin significación. Las posiciones que se construyen entre el espacio indeterminado y los cuerpos invisibles surgen del rostro y los gestos del mimo. De modo tal que el mimo se instala en un medio que es sin significado y sin significantes donde tanto lo tipológico como lo tipográfico están forzosamente diferidos en lo topológico. Su rostro se convierte en el

---

<sup>9</sup> Mallarmé compara al mimo con una página aún no escrita. “Mimique”: « soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite » (*OC II*, p. 178).

<sup>10</sup> Giorgio Agamben ha propuesto pensar la escisión entre lengua y habla como una *infancia* del hombre o *experiencia trascendental* de esa diferencia entre lengua y habla que es el fundamento de su historicidad, siguiendo la idea de una fractura entre lo semiótico y lo semántico en el sentido de Benveniste, entre sistema de signos y discurso. Tomamos la incidencia de ese pasaje también en este sentido. Véase, “Infancia e historia” en *Infancia e historia*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 5-93.

lugar de la escena –la escena es una resonancia, un eco, como deseo de una alteridad-; la voluntad, el matiz y la relación de fuerzas correspondiente se crean como alteridad en la escena. Ese espacio que recula entre lo que actúa y es actuado, y que participa de la relación constitutiva entre ambos, se expone en los gestos-rostro del mimo, que lo inician en el arte de evocar. El mimo atrae la siguiente paradoja: la escena es el presente sin presencias de una evocación, el presente de la evocación es un presente vacío en el que sin embargo actúan un pasado y un futuro simultáneos, pero esa acción no es efectiva, no significa nada en el presente y aún así insiste en lo que se nos sugiere. En efecto, todo depende de los puntos de inserción y de la iniciativa de la acción blanca en la escena, que colma los fragmentos, los huecos, las intersecciones, por donde actúa. De ese modo, la escena misma surge del rostro y de los gestos del mimo. A su vez, el fantasma blanco (como una página aún no escrita) se convierte en un lugar donde vienen a colmarse sin colmarse los signos sin significación, es el lugar de la apertura y de la huella del soliloquio mudo o la oda callada, que traduce el silencio o sus roces – que son el verdadero cuerpo y el límite de la significación-. De modo que, si pensamos esto mismo en el espacio de la poesía, las palabras totales o el verso instauran esta clase de topología engendrada en el umbral en que el pensamiento arrastra su propio impensando, donde se colman sin colmarse muecas y gestos que soportan efectos (acciones, pasiones, relaciones, tensiones), que no obstante, están ellos mismos en retirada o retornando, en una *perpetua alusión sin romper el espejo*. En el instante tenso e intenso creado por la acción blanca, por el soliloquio mudo o la página aún no escrita, se inscribe el potencial de los gestos y del rostro que atraen el vacío de significación llevando a la superficie ese fondo indefinido del sentido. La escena es un lugar sin lugar determinado por la gramática que describen el cuerpo y los movimientos del mimo –él es ese humilde dispositivo y depositario-. La escena es la condición del silencio que reina, condición de la sorpresa, condición y delicia de la lectura, de la visibilidad y de la mirada –el lujo, entonces, es un lujo de lectura:

Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées – que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture. (« Mimique », *OC II*, p. 179)

Menos de un millar de líneas, el rol, quien lo lee, de pronto comprende las reglas como situado ante un estrado, su depositario humilde. Sorpresa, acompañando el artificio de una notación de sentimientos por frases nunca proferidas – que, en el único caso, quizá, con autenticidad, entre las hojas y la mirada reina un silencio todavía, condición y delicia de la lectura.

Esas líneas o libreto de pantomima resultan un diagrama de la escena, incluso el *rol* se comprende de pronto en la determinación de la escena. Este dispositivo no se sigue en las líneas, el rol se lee y se acuna [*se lit*] en ese *tréteau*<sup>11</sup> donde se produce la sorpresa de comprender lo que nunca fuera proferido: la delicia y condición de la lectura residen en el artificio de la notación y el encuentro de un silencio.

---

<sup>11</sup> Si bien el término “tréteau” se traduce como caballete, refiere también a los soportes que se utilizaban para los teatros de feria, y en ese sentido remite a la “escena”, al “tablado” o las “tablas”.

### *La Idea como medio puro*

En “Mimique” la escena no ilustra sino una Idea, no una acción efectiva. La idea supone un tipo de operación en ese silencio que reina. Mallarmé va a instalar ahí un valor de lo poético relativo a la Idea, pero en función de un *himen* que aguarda el Sueño. Como vimos, aquél silencio, en la noche intemporal de un espacio informal, es el reino –la escena- de la poesía. En una escena tal, el silencio confirma un tipo de significación que no se hace de palabras sino en la comunión del pensamiento y de su noche –que consiste a la vez en frases en absoluto proferidas y en el artificio de una anotación-. Al igual que lo que sucede en una orquesta con sus oros o en una oda muda, no se trata de lo que se produce por “razonamientos” sino por “rozamientos” [*frôlements*]. Aquello que roza o golpea nuestra negligencia al comparar los aspectos con su número.<sup>12</sup> En esa desproporción entre la cualidad y la cantidad, el silencio detalla una significación que es sin significante –no se da entre formas, sino entre las fuerzas de lo invisible y lo visible- y que es sin significado –porque se transpone como roce, como relación, como función-. Es la desproporción entre la voluntad y esas fuerzas lo que el poeta, el mimo o el libro traducen, siempre que creen un medio puro de ficción. No obstante, esta traducción no es literal, ni es de calcos, sino que exige una destreza para los desplazamientos, una elasticidad para los roces –se tiene, como el mimo a lo largo de su alma, un soliloquio mudo y el rostro y los gestos como medio.

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. (« Mimique », *Œ II*, 179. Mallarmé subraya)

La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, en un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y la realización, la perpetración y su recuerdo: aquí avanzando, rememorando allá, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*. Así opera el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper el espejo: instala, así, un medio, puro, de ficción. (Mallarmé subraya)

En primer lugar, ese *himen* es un *umbral* que contempla los oxímoros, las paradojas, las contradicciones, los pleonasmos, en su delicada *no resolución* o *suspense*. De modo que este “principio ilustrativo” que instala en la escena el mimo no sólo se inscribe en el medio puro de las abstracciones, sino que además afirma la existencia de lo que ilustra sin clausurarlo, mostrando su acción sin detenerla ni limitarla en un presente, en un cuerpo o en un estado de cosas; lo que se ilustra así es la *operación* de la Idea, en un presente sin espesor, donde no se incorpora lo nombrado por el acto de nombrar sino que se prepara la perpetua alusión de lo que carece de representación o de forma, pero que insiste, dilatado y anticipado a la vez, y como *himen* de su propia anticipación. Es en este sentido, y por la cualidad de este instante tenso e intenso, que Mallarmé puede decir que la acción literaria (lectura y escritura) no transgrede el teatro; al igual que la escena, pertenece a la temporalidad de lo que se actúa y es actuado, se mira y es mirado,

\_\_\_\_\_□

<sup>12</sup> En “La Musique et les Lettres” Mallarmé equipara la ocupación de crear la noción de un objeto, que escapando, falta, con « comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence » (*OC II*, p. 68).

comienza y se termina sin fin.<sup>13</sup> Por eso también Foucault sostiene que evitando lo formal y su función frontal de significante, en Mallarmé la forma no es más que un modo de aparición de la no-forma, o una « *transitoire fulguration* » (1964, p. 999).

En segundo lugar, la Idea, en tanto que integridad ofrecida e inaccesible, es el lugar de donde procede el Sueño, y si implica el abandono de las acciones efectivas, es porque se trata más bien de acciones efectuadas, pero como contra-efectuación, esto es, redobladas como simulacro y redoblando los simulacros, o también, redoblando tanto lo que aparece diferido como los umbrales.

De manera que, cuando la poesía busca *traducir* el silencio, o la *anterioridad* del sentido, o la experiencia *muda*, tal como este mimo asesino, concibe una traducción que no “imita” la naturaleza ni las causas sino que insinúa sus efectos, sus contradicciones, su *diferencia*. Este “fantasma blanco como una página aún no escrita”, a lo largo de su alma tiene un soliloquio mudo, el rostro y los gestos como armas o ardidés. De ahí que el mimo se limite a una alusión perpetua que nunca rompe el espejo [*glace*], que nunca ocupa el lugar de lo que alude, ahora lo que pasa por la alusión es de otra naturaleza, o se gana como idea o como sueño, instalando por eso un *medio puro*. Este medio puro es el de las fuerzas invisibles, los gestos, las insinuaciones, las topografías, en donde enseguida se comprenden las reglas de una escena –o también: de lo que nunca fuera proferido-.

El silencio, y en tanto dispone las condiciones del espaciamiento de la lectura, dinamiza la economía de la sorpresa.<sup>14</sup> Se trata de la sorpresa de lo que permanece tácito todavía, de lo que no se dice con palabras, o de *una palabra extranjera a la lengua y como encantadora*: finalmente, se trata de la sorpresa proveniente del encuentro de aquello para lo que carecemos de nombres, cuya expresión no está ni en un sujeto ni un objeto, en el pliegue entre el interior y el exterior de los cuerpos.

### *El medio puro de ficción como imaginativa comprensión*

El silencio, condición y delicia de la lectura, desafía al poeta a traducir; esa traducción no es una “acción efectiva”, se contenta sin embargo con alguna clase de *ilustración* que no es para nada una representación, sino una operación de permeabilidad y difusión de estratos, caracterizada por la figura del *himen* –operación cercana al movimiento que Deleuze describía en el “rasgo del Barroco” (2005 [1988], p. 11)-. Con esa operación se alumbraba una clase de velo (o pliegue) que comunica dos estados, dos direcciones, pero no de manera recta, sino describiendo trayectorias diversas, osmóticas, entrópicas, aleatorias, divergentes, *plegadas de muchas maneras*. De ese modo, el himen resuelve la continuidad, comunica: la alusión perpetua y la transparencia; la interioridad del pensamiento y el exterior de los cuerpos; lo invisible y lo visible; podríamos agregar, el misterio y su revelación. Esta verdadera oposición que existe entre la representación y la función u operación del himen es fundamental para una poesía como interregno. Así pues, si Mallarmé habla de “ilustración” de la idea, lo hace para postular una ilustración que no tiene ni un modelo ni una copia ni una proposición, sino este *himen* que es medio y umbral –de ahí que en el mismo sentido de las frases nunca proferidas, esta ilustración es una virginal corrupción y un vicio

---

<sup>13</sup> « Quant au livre »: « Ainsi l’Action, en le mode convenu, littéraire, ne transgresse pas le Théâtre ; s’y limite, à la représentation – immédiat évanouissement de l’écrit. » (OC II, p. 216).

<sup>14</sup> « Mimique »: « Surprise, accompagnant l’artifice d’une notation de sentiments par phrases point proférées » (OC II, p. 179).

sagrado, tiene lugar a la vez como señuelo y realidad, como realización de lo imposible y como lo que existe sólo en tanto se desea (pero de allí obra). Ese *himen* o “alusión perpetua sin romper el espejo” (*OC II*, p. 179) en el que se ilustra la idea, en el que tiene lugar la escena, define un medio puro de ficción –es decir, de abstracción– del que procede el sueño y donde el mimo opera.

El desafío de traducir el silencio tiene entonces su parte de artificio. La ficción es el artificio de *una notación de sentimientos por frases nunca proferidas*: es un *medio instalado en el silencio* del cual emanan las palabras –*inatendidas* o *inoídas*–. La ficción es el medio en el que el tiempo, la duración y el movimiento de lo que no tiene palabra se inscribe, se despliega, se encarna, o topológicamente, converge, se conecta, se continúa. Este medio puro de ficción que se instala con la operatoria del mimo (invitando a pensar allí también la del poeta o incluso la de la escritura) es, en efecto, un “medio de abstracción” puesto que la escena asume un cristal o un espejo o un hielo [*glace*] que no puede romperse. Si la ventana es una abstracción visual que implica el aislamiento de la luz<sup>15</sup>, esta *alusión perpetua* inaugura para el lenguaje el aislamiento del silencio (de las palabras nunca proferidas, o de la palabra inmortal, tácita todavía). Este tipo de aislamiento pone en juego el silencio como condición de la lectura, por lo tanto lo que se aísla es precisamente *el roce* entre el pensamientos y su noche, lo que se roza entre las ideas y el sueño, entre lo visible y lo invisible, entre la expresión y la noción, entre el ritmo y las imágenes. Lo que se aísla es aquello a lo que se deriva y también lo que se recrea y recomienza radical y absolutamente. En el juego entre el silencio y las rimas lo que se compone no es la realidad ni la naturaleza, sino la condición deliciosa de una lectura, pero antes, la virtualidad milagrosa del decir. De esa manera, podríamos ver en este tipo de abstracción que es la *alusión perpetua* un tipo de arte abstracto –que se opone al subjetivismo radical así como al aspecto idolátrico de la representación–.<sup>16</sup> De hecho, ese *medio puro* implica un umbral entre lo abstracto y lo concreto porque permite comprender esas otras realidades con las cuales se articula y de las cuales es solidario, profundizando la imagen que contienen los fenómenos y la corriente originaria de una temporalidad interior relacionada con la conciencia subjetiva. Ese *roce* busca captar aquella experiencia pura o puramente cualitativa (no sustancial), y por así decir, muda, cuyo “silencio” es desafío traducir, como desafío de detallar una significación hecha de roces (o de fuerzas).

---

<sup>15</sup> La expresión es de Paul Virilio del texto “Le troisième fenêtre”, en *Cahier du cinéma*, n° 322, abril 1981, donde considera a la ventana como la gran abstracción antro-po-cósmica, que inaugura la abstracción de la luz (citado por Deleuze, 2007, p. 94).

<sup>16</sup> La pretensión de encontrar una *poesía en estado puro*, que surge con fuerza en el imaginario simbolista, lleva a la poesía de fines de siglo XIX a indagar los límites de la sustancia verbal más allá de la significación y de las normas del “lenguaje articulado”, tentativa que tiene lugar en el marco de una disputa con el realismo y el naturalismo en la literatura. Resulta legítimo advertir que el mismo intento se plasmaba, años más tarde, en la teoría de Kandisky cuando explicaba las razones o la génesis del arte abstracto. En una publicación de 1913 en *Der Sturm*, n° 178-179, “La peinture en tant qu’art pur (Malerei als reine Kunst)”, Kandisky teorizaba sobre una “pintura de la composición” que superaba a la “pintura realista” y a su sucesora la “pintura naturalista” (dentro de la cual incluía al impresionismo y expresionismo, y parcialmente al cubismo y fauvismo). Esa evolución consistía en un abandono del elemento objetivo (de la naturaleza) en beneficio de un grado de evolución espiritual como valor estético, que ya no hallaba un soporte en un objeto, ni en un fin físico ni práctico, para Kandisky, de la “finalidad práctica a la finalidad espiritual” existía el mismo recorrido que “de lo objetivo a lo compositivo” (2002, p. 196). Cf. Kandisky, W., “La pintura como arte puro”, en *Mirada retrospectiva*, Emecé: Buenos Aires, 2002, p.191-196.

Para la poesía, lo que se aísla es tanto el decir como lo que no tiene palabra, tanto lo que se desea como lo que no puede tomarse, lo que se distancia sin trasgresión posible. La lengua de la poesía recurre a los gestos y al rostro de las palabras, o lleva las palabras a un estado de extranjería en el que aparecen como frases nunca antes pronunciadas, o como tácitas todavía e inmortales, buscando el golpe (el roce) donde se encuentran a la verdad materialmente. En “Mimique”, como en muchas de sus prosas ensayístico-poéticas, a la manera de frases que no serán completamente proferidas, Mallarmé propone una concepción del significar que corrobora su deseo de un interregno para la poesía, de ahí que oponga a la representación lo que llama una *imaginativa comprensión*, distanciándose con ello de un estatuto privilegiado del significado como plenitud de la presencia que funda la metafísica del signo y que instaure –como expresó Agamben– “la fractura de la presencia como dualidad de apariencia y de esencia” (1995, p. 263) y la ilusión de que “la presencia esté siempre ya apresada en un significar” (*ibid.*). Esa imaginación aparece en las *Divagations* ligada a la poesía, por ejemplo, adjetivando la obra de Beckford (*OC II*, p. 134) o la de Banville (*OC II*, p. 200). También la danza había sido definida como un « genre imaginaire » [“género imaginativo”] (*OC II*, p. 163), y en Loïe Fuller encontraba « trames imaginatives versées comme atmosphère » [“tramas imaginativas vertidas como atmósfera”] (*OC II*, p. 177). Pero es aún más categórico en “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français” al caracterizar como imaginativo el “espíritu francés”.<sup>17</sup> La imaginativa comprensión se vincula allí con la noción de *tipo* [*type*] en el sentido de un motivo “virgen” o exento de lugar, de tiempo, de persona, capaz de producir una abstracción cualitativa –de afectos– pero también una suspensión de las totalidades y un desvío (o eco) respecto de la coherencia orgánica de la representación. Ese tipo sin denominación preexistente del que emana la sorpresa es el hogar ficticio de una visión, es la figura donde reside la idea. En “Quant au livre” se indica el punto estrecho por donde pasa la imaginación entre los periódicos, las revistas, la vida moderna: « La fiction proprement dite ou le récit, imaginaire, s’ébat au travers de « quotidiens » achalandés, triomphant à des lieux principaux, jusqu’au sommet » [“La ficción propiamente dicha o el relato, imaginativo, juguetea a través de los “diarios”,

---

<sup>17</sup> En “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”, Mallarmé equipara el espíritu imaginativo y abstracto con lo poético mismo, discutiendo con el uso del Mito en el drama wagneriano, aboga por una *fábula abstracta*, que pudiera ser una *prolongación vibratoria de todo*, la *Vida* en cierto modo es eso, una prolongación vibratoria, es decir a-significante y sin dialéctica, de lo cual se sigue que la historia sea una interpretación que cabe en un poema o una oda: « Si l’esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d’accord avec l’Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. [...] À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l’Histoire même n’est que l’interprétation, vaine, c’est-à-dire un Poème, l’Ode. Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l’exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l’Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pour qu’émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu’engouffre l’antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu’un ! ni cette scène, quelque part (l’erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu’un fait spirituel, l’épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s’y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d’une foule ! Saint des Saints, mais mental... alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d’où s’éveille la Figure que Nul n’est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! Alors viennent expirer comme aux pieds de l’incarnation, pas sans qu’un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie. » (*OC II*, p. 157).



abastecidos, triunfantes en lugares principales, hasta la cima”] (*OC II*, p. 221). Sin embargo, lo imaginativo aparece como lo que introduce un ruido y una disidencia en la significación, en las formas, es –como dice en “Solennité” a propósito de *Forgeron* de Banville–, lo que produce en las poses una multiplicidad de juego y que presenta en esa conjunción una visión de la humanidad (*OC II*, p. 199-200).<sup>18</sup>

Si la relación entre literatura y verdad inaugura desde siempre el juego de una totalidad;<sup>19</sup> este medio puro de ficción advierte ahora sobre los « lambeaux maudits » (*OC II*, p. 86) declarados como arma privilegiada de « Le démon de l’analogie », fragmentos que se conectan o empalman en los umbrales de la idea y el sueño, o como topología en un espacio por crear. Se trata ahora de los trozos, los huecos, las intersecciones por las que pasan las cantidades, más allá o más acá de los aspectos, se trata también de formas que arrastrando consigo los fondos indeterminados llevan a la superficie su propia diferencia. Jean-Luc Nancy considera que la *mimesis*, contrariamente a la “imitación” que presupone el abandono de un inimitable, expresa “el deseo de ese inimitable” (2006a, p. 10); el *mimo*, sin embargo, se instala entre el deseo y su realización, de ahí que, para nosotros, el medio puro de ficción que establece sea del orden del simulacro.<sup>20</sup> El medio puro de ficción se reconoce de lleno en el espacio de los simulacros –allí desembocan las palabras usadas por Mallarmé: “artificio”, “ficción”, “apariencia falsa”, “alusión perpetua”. En el oxímoron o el pleonasma se desplazan los términos en los que se establece la relación. Esos simulacros son condición para el artificio pero también para la sorpresa, condición y delicia de la lectura y de la creación de un silencio, y también, de un oído para lo que calla. La sorpresa emana de los tipos « sans dénomination préalable » [“sin denominación previa”] (*OC II*, p. 157). Es allí donde Mallarmé afirma la región de la ficción pura: como el lugar donde tiene lugar el torbellino de razones que se encuentra en la región del capricho. En ese sentido, el medio puro de ficción es antes el gesto mudo de una acción que se pronuncia entre lo inimitable y aquello que *insiste* como su

---

<sup>18</sup> Allí el verso « imagitatif et éclatant » (*OC II*, p. 200) de Banville se define por una rima que devora el alejandrino « dans ses poses et la multiplicité de son jeu » (*OC II*, p. 199).

<sup>19</sup> La historia de esta relación entre literatura y verdad es el tema de “La doble sesión”, incluida en la *Diseminación* de Jacques Derrida, que es además también un análisis de este mismo texto de Mallarmé, “Mimique”, donde opone, tanto a la interpretación dialéctica como a la estructuralista, un proyecto fenomenológico y hermenéutico. “Mimique” y algunos procedimientos mallarmeanaos son la ocasión en que Derrida presenta una teoría de los suplementos, o *hímenes* que funcionan como *pro-vocateurs de déplacements* del sentido, buscando la experiencia originaria de un rastro o huella en la escritura, advirtiendo que el significado está siempre ya en posición significante. Contra la visión totalizante de la obra que esquematiza el estructuralismo, se propone la consideración de una diseminación continua que soporte la carga fónica y las pasiones en la escritura misma. Por otra parte, contra la metafísica, Derrida enfatiza el hecho de que la noción de *mimesis* no debe traducirse como imitación, de ahí que, antes que la noción misma, sus consideraciones recaen sobre cierta interpretación dominante de la *mimesis*. Cf. Derrida, 1975, p. 263-428. Como dirá en “Fuerza y significación”, en *La escritura y la diferencia*, lejos de los proyectos de pensar la totalidad abordados por el estructuralismo, la situación de la literatura es la de ese vacío, “libro puro” o “libro sobre nada” que proyectaba Flaubert, o la “ausencia profunda, inveterada, endémica de toda idea” (1989, p. 17) que balbuceaba Artaud; se trata, en palabras de Derrida, de una “conciencia de nada a partir de la cual toda conciencia de cualquier cosa puede enriquecerse, tomar sentido y figura” (*ibid.*).

<sup>20</sup> De la lectura que Gilles Deleuze hace en *Diferencia y repetición* del fracaso de la representación se desprende la afirmación de que “El mundo moderno es el mundo de los simulacros” (1988 [1986], p. 32), afirmación que implica a la vez una condición verdadera para una apertura de los lugares, o, en términos de Deleuze, para un pensamiento de esa interacción más profunda que es la diferencia y repetición, todo lo cual abre el sentido, la vida o el pensamiento, más allá de las formas de la representación que los conducían hacia la forma de la mismidad o la negación.

perpetua alusión, evitando fijarse tanto al fondo como a las formas. El mimo asume ese fondo oscuro inimitable (porque es a lo que se deriva, porque es lo que se recrea y recomienza radical y absolutamente) como su medio más líquido o mutable, y se desplaza en él sin reducirse a la efectuación de las formas –sin realizar ninguna acción efectiva-. En la pantomima, para Mallarmé, no hay representación sino sugestión, proyección, insinuaciones. Pero esa sugestión no es el fantasma de una presencia o de una presentación, imposible, anhelada, perdida, incorporal, ni de una esencia incognoscible, partida, sino la condición de una *imaginativa comprensión* (de la que emana la sorpresa). Con su acción blanca, el mimo indica las proporciones de un esquema espacial-visual, que habilita la comprensión de las “reglas” en la página, en la escena, en el género, instalando ese medio puro de ficción. Si el mimo es, como dice Deleuze (1994, p. 146), el actor de las superficies, que interviene en un espacio de puras singularidades tomadas en su elemento aleatorio, independientemente de los individuos o independiente de las presencias que las encarnan y efectúan, donde se produce un sentido puro en relación con un sinsentido de superficie, es porque lo que importa son las velocidades, los gestos, el rostro, las trayectorias –la zona de los afectos-. Pero además, porque instala, al igual que el actor o que el bailarín, *un presente sin espesor*: “el presente de la operación pura, y no de la efectuación” (*idem*, p. 175).

He ahí cómo el mimo expone la lógica de una topografía de las superficies –que desmiente la escisión forma-contenido (o forma-significación), evidenciando en su lugar las relaciones de fuerzas correspondientes y la acción o la voluntad que posibilita su despliegue-. De modo que el rostro y los gestos, la perpetua alusión que instala el mimo, derrumban las coordenadas visuales en beneficio de lo que está anticipándose aquí, rememorándose allá, en beneficio de *un torbellino de razones ingenuas o nuevas emanado*. En efecto, representa la acción sin (re)acción, o el arte de pronunciar las frases sin palabras preliminares. Lo que se simula entonces es la (re)presentación misma, abriendo en ese simulacro las trayectorias intensivas de los afectos y de los cuerpos, así como una notación de sentimientos por palabras inoídas.

Así pues, el ámbito del mimo es el del *espacio insinuado* que ya no puede corresponder con la aspiración a un estatuto unitario del decir, de donde surgía, como observó Agamben (1995, p. 13), la crítica en el momento más extremo de la escisión entre conocimiento y representación; aquí ese medio puro de ficción, de alusión, que recuerda al *espacio tácito* de la danza, anticipa un lugar en el que la palabra sin fundamentos, sin continentes, depende ahora de una modulación que pone en juego, en la deriva, lo que el decir crea y lo que recomienza, y hacia lo que se deriva, o avizora un lugar en el que el decir es un presente vacío que se afirma en la operación ilimitada que separa y que aproxima la idea con el sueño y el canto. Se trata de un espacio poblado por estados de cosas que el mimo crea sin ver y que se nos hacen visibles mediante esa misma ausencia desmentida por su testimonio mudo; a través de esta operatoria, los cuerpos ausentes o invisibles afirman su existencia, y con ello, el silencio se vuelve una sonora profundidad o « un écho inentendu » [“un eco inoído”] (*OC II*, p. 73). Por una parte, se trata de un espacio que no existe sin los movimientos que describe y que escande la acción del mimo (o del poeta, o del libro). En realidad, es un espacio que se delimita en la duración de esos movimientos. Si bien la acción del mimo es sin palabra o sin voz, no carece de resonancias ni de sentidos, de ahí que sea en realidad *una voz extraordinaria*, cuya “resonancia –según una expresión de Valéry- se prolonga en los extremos de la tierra” (2010, p. 33). Mallarmé comprende las condiciones de un silencio que habla en el lenguaje y antes que él, a la manera de una *oda muda* se traduce –un canto virtual anterior a las rimas- o de un *soliloquio mudo* –en el que se afirma la

completa alteridad, porque ante el silencio en lo que se escucha y de quien habla (mudez del sujeto hablante y del objeto hablado) se abre el mundo en su continuo diálogo.<sup>21</sup> El mimo abandona la palabra y la voz para hablar una lengua perpetrada en alusiones, gestos e impronunciadas protuberancias; es una lengua de imágenes en retirada. Al nunca antes haber sido proferida, la palabra tácita se vuelve ella misma insinuación y gesto.

Por otra parte, la acción del mimo –que describe las determinaciones del espacio indefinido- es una acción humilde, sin violencias, pues no edifica los intersticios por donde se desplaza, simplemente los sugiere, los anuncia, los diagrama, de esa manera los modula, con sus inéditos medios (que son más que nunca la recíproca contaminación de la obra y de los medios, como anunciará en “Quant au livre”). Se concibe como una acción blanca que se desplaza en un espacio negro (y cavernario), una acción que traza diagonales en él. El rostro del mimo es un rostro blanco, una pantalla, a la que llegan los roces del pensamiento y de la noche revelando la exposición del gesto.

El acto del mimo gana la imagen como cuerpo, el cuerpo del mimo se enfrenta a fuerzas invisibles, a bordes invisibles, llevando a la superficie un espesor invisible de las formas. Por eso, la acción del mimo es una *abstracción formidable*. El mimo se lanza a un espacio de signos sin referentes, es decir a-significantes y preformales. Si este medio puro de ficción responde a una *imaginativa comprensión* es en la medida en que abandona la comprensión instrumental de lo cualitativo. Mallarmé refiere a ello explícitamente cuando en “La Musique et les Lettres” encuentra en las letras una “persecución mental” en la que reside la esperanza de poder “verse” lejos de la acepción ordinaria o de lo que se ha “convenido” en llamar así, probando que « le spectacle répond à une imaginative compréhension » (OC II, p. 68). En otros términos, lo que está en juego es el exceso del sentido respecto de lo que siempre aparece ya con un significado, y con ello adquiere presencia; exceso también respecto de la expresión diurna de una función significante; afinidad que crea una comprensión por otros medios, en función de lo cual « de plusieurs vocables refit un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » [“de diversos vocablos rehace una palabra total, nueva, extrajera a la lengua y como encantadora”] (OC II, p. 213), desbordando las *fórmulas absolutas* (*idem*, p. 67), una *inmortal palabra*, tácita todavía, se reencuentra por un golpe único a la verdad materialmente.

#### *Grado de indeterminación del medio puro de ficción*

Al no ser la acción del mimo una acción efectiva carece de un punto de inserción concreto, en los fenómenos o los objetos; en realidad, ella misma determina su propio punto de inserción como idea en un *himen*, donde anticipa la acción, rememora las materias, las sueña o recrea sus relaciones, reinstalando los fenómenos en el devenir, como invención, mediante la profundización de una imagen –he ahí el modo en que Mallarmé define lo que no es una acción efectiva sino sugestión, alusión, esbozo,

\_\_\_\_\_□

<sup>21</sup> Es en ese sentido que Foucault insistía en que « La chose perçue ou sentie devient image, non pas quand elle fonctionne comme métaphore ou quand elle cache un souvenir, mais quand elle révèle que celui qui la voit et la désigne et la fait venir au langage, est, pour toujours, irréparablement absent. » (1964, p. 1002). Allí se inscribe una ausencia que es, en efecto, consubstancial a la escritura y sobre la que ya Platón insistía en el *Fedro* (275d-e), cuando refería a esas palabras que ruedan por doquier una vez puestas por escrito, sin ser capaces de defenderse o ayudarse, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no, dependiendo siempre de un padre que las aclare. Condición a la que también se refiere Derrida en *La disseminación*.

imaginación (algo así como lo *entre* visto)-. Lo que se “ve” es la fuerza que el mimo le opone (o con la que se compone) a lo invisible. De ese modo, en la escena del mimo, Mallarmé aísla un tipo de acción que nos recuerda a la que existe en las indicaciones que el director de orquesta da a los músicos de una sinfonía. Como vimos, el mimo es el director de una orquesta sin oros, de una sinfonía muda, de una oda callada, con sus propios gestos y su rostro, él actúa su propio soliloquio.

La figura del director de orquesta explicaba para Simondon un tipo de relación específica que describe un margen de indeterminación gracias al cual se perfecciona o se potencia la relación entre la ejecución y los ejecutantes de la pieza musical. Lo más importante es que el director de orquesta puede dirigir a los músicos por el hecho de que toca como ellos, con la misma intensidad que ellos, el fragmento ejecutado: “el director es para cada uno de ellos la forma en movimiento y actual del grupo mientras existe; es el intérprete mutuo de todos en relación con todos” (Simondon, 2007, p. 33-34). El mimo no imita sino que es también un “organizador permanente” o un “intérprete viviente” de esas realidades silenciosas que tienen lugar en el pensamiento y en la noche, y que él traduce o lleva a escena. Él puede inventar permanentemente los mecanismos y las cosas que están a su alrededor, pero sobre todo, los comprende y los motiva por el hecho de que actúa como ellos. Está *entre* las fuerzas invisibles que operan con él y que él actualiza y pone en relación mediante esa actualización. Puede hacer aquello sólo porque conoce las intensidades de esas fuerzas y de esos cuerpos invisibles; porque él es a la vez la forma en movimiento y actual y el intérprete mutuo de lo que se ilustra en la escena: es el silencio y su rostro-gestos.

Curiosamente, también Bergson había reparado en la metáfora del director de orquesta, y recurría a ella para referirse al modo en que la vida del espíritu desborda la vida cerebral o mental –y por ende, el entendimiento-; la vida cerebral es a la vida del espíritu, decía Bergson, como las indicaciones de la batuta del director, sin embargo la orquesta y la música están en otro lado, aún más, la sinfonía desborda los movimientos que la escanden (2012, p. 60). De modo que para Bergson la metáfora del director de orquesta indicaba la medida en la que el entendimiento constituye el punto de inserción del espíritu en la materia (al igual que las indicaciones del director son el punto de inserción de los músicos en la sinfonía). El punto de inserción indica lo que tiene de *actuable* y de *materializable* una escena, asegurando su adaptación a las circunstancias y manteniéndola en contacto con otras realidades, pero la orquesta o la sinfonía aseguran lo que excede ese punto, liberando la materia de las formas y de las efectuaciones, dejando las efectuaciones preparadas y abiertas para otras veces. En la metáfora del director de orquesta podemos comprender la idea, la estructura o el acontecimiento sin reducirlos a la representación.

Queremos hacer esta digresión porque nos parece que en ambas figuras reside una clave para comprender este *himen* en el que la escena del mimo ilustra la idea dejando un grado de indeterminación para que surja el sueño. El sueño es también lo que excede ese punto de inserción que indica la idea; así como la poesía excede el punto de inserción que indica el lenguaje, al mismo tiempo que le ofrece un grado de indeterminación al lenguaje. De modo tal que la comprensiva imaginación o el pensamiento poético desbordan los movimientos de la palabra gramaticalizada, incluso exceden los movimientos de la idea que escande el pensamiento, la percepción o el entendimiento. La acción del mimo instala la insinuación como *medio puro* donde permanece activo tanto el grado de creación como el de comprensión, el grado de producción como de recepción de lo que no tiene palabras.

El desafío de traducir el silencio –que el poeta asume, haciendo propia la acción blanca del mimo- debe entonces conservar, a su vez, un margen de indeterminación que

garantice la actualización de lo que se traduce y su mayor grado de sensibilidad a la información exterior, como asegurar un punto de inserción en la traducción de aquello que desborda toda actualización. Por eso la poesía para Mallarmé no es sin nociones. El margen de indeterminación es lo que permite a la escritura y a la palabra ser sensible al afuera, posibilitando ampliar tanto su margen de acción como de creación, conservando como deseo el más allá de un límite pero también el más acá como límite. Sin caer en las semejanzas, sin esperar la imagen como semejanza, el punto de inserción asegura el pasaje de la pieza pensada a la pieza ejecutada. Se busca la traducción del silencio pero sin desconocer que lo que se quiere traducir, y lo que habla allí, desborda los movimientos que lo escanden.

□

### *La evocación como gesto*

El gesto del mimo surgido del fondo negro sobre el rostro blanco –su mueca o su expresión, *negro sobre blanco*- es un gesto pensado como *legalidad estética*, esto significa que no es ni instrumental ni ritual. Por su simplicidad, esa gestualidad blanca es también seminal o germinal –conlleva el aspecto creador de todas sus evoluciones y de todas sus desviaciones-. Como explicaba Simondon, el carácter de evocación da a los gestos un poder de hacer nacer gestos vivos (2007, p. 209).<sup>22</sup> Al desprenderse el gesto de lo que podría ser o bien un aspecto mecánico sin significación o bien un aspecto ritual superior al hombre, todas sus insinuaciones, en lugar de confirmar un evento, en lugar de comunicar una trascendencia, o de permanecer dentro de un género o una forma, convierten al gesto en algo vacilante, balbuciente, que hace tartamudear su propia estructura. El mimo con su acción blanca evoca un cierto gesto humano, pero para satisfacer ese gesto no se vale ya de ningún modelo; tampoco se vale de un elemento formal como soporte, en el cual el gesto se aplique o se realice. Ese gesto, por el contrario, es un gesto al vacío, queda suspendido en el plano de las realidades invisibles, surge de ahí: es un gesto en la noche cavernaria de un oído creado por el ojo. Entre esas realidades invisibles y la página aún no escrita el gesto se abre a su propia potencialidad.

El interés declarado por Mallarmé respecto de las matemáticas, en función de una conexión de la poesía con las nociones de *construcción* y de *álgebra* heredadas de la “Filosofía de la composición” de Poe, lo había llevado a afirmar la necesidad, en palabras suyas, de ganar para la escritura una *arquitectura espontánea y mágica*,

□

<sup>22</sup> La realidad estética, a diferencia de la realidad religiosa, tal como la considera Simondon, no se deja universalizar ni subjetivar, porque la obra de arte “sigue siendo artificial y localizada, producida en un cierto momento; no es anterior y superior al mundo y al hombre” (2007, p. 205). De modo que la legalidad estética agrega una “carga cualitativa integrada en el mundo” (*idem*, p. 209) que explica el hecho de que, al ser percibidos, los caracteres geométricos en tanto que límites dejan de ser fríos y sin significación para recibir y fijar el flujo cualitativo: única medida en la cual la obra de arte es estética. En ese sentido, la legalidad estética no se identifica como tal al arte, y ninguna de esas realidades son lo mismo que el esteticismo (que otorga y suplanta la realidad e impide la aparición de la verdadera impresión estética): “la impresión estética verdadera es del dominio de la realidad experimentada como realidad; el arte instituido, el arte artificial es aún sólo una preparación y un lenguaje para descubrir la impresión estética verdadera; la impresión estética verdadera es tan real y tan profunda como el pensamiento mágico; surge del encuentro real entre diferentes modalidades particulares, recomponiendo la unidad mágica en sí misma, restituyendo esta unidad luego de una larga disyunción. (...) Pero la impresión estética sólo puede ser verdaderamente equivalente en términos funcionales a la magia si expresa un encuentro real entre los diversos órdenes modales del pensamiento, no el resultado de una construcción ficticia” (*idem*, p. 213).

□

poderosa en *cálculos sutiles*.<sup>23</sup> Entre el cálculo y la espontaneidad, entre lo que no posee significación y el mundo de las significaciones, entre lo virtual y lo necesario, se pronuncia esa arquitectura mágica, a la vez espontánea y calculada. Si el medio puro de ficción busca poner en cuestión la dualidad entre la apariencia y la esencia, para demostrar la existencia misma de la potencia, del *lugar como lugar*, para lograrlo interrumpe la supuesta transparencia entre la metáfora y la impresión, o entre el elemento sensible y su valor significante. Al devenir palabra pensante o *imaginativa comprensión*, la palabra como interregno, como notó Foucault, abandona el punto objetivo de partida y su coherencia subjetiva y renueva la “periferia de lo sensible”.<sup>24</sup> El pensamiento poético se hace *insistencia*. La imaginación es un volumen de lo que no se puede pensar del pensamiento, que vibra y centellea entre lo que la razón abandona, lo que la lógica no entiende, lo que el psicoanálisis organiza como fantasma, y lo que la lingüística o la retórica reducen estructuralmente a las figuras (estructuración trascendente al campo de fuerzas en juego; simplificaciones y codificaciones de velada neutralización y dominación del factor dinámico y preformal de la lengua). Se trata en cierto modo de devolver la imagen a su sobreabundante naturaleza (recuperando el silencio como condición de la lectura, anterior a los juicios, a la ley de la naturaleza, o a su razón instrumental). El mimo muestra lo que sucede en un medio puro, sin razones, sin juicios, sin interpretaciones, sin exégesis, finalmente, sin palabra –no por eso menos comprensible, menos visible, menos real, menos legible-. Se trata, en los términos en que lo expone Mallarmé, de demostrar la contingencia de lo que la letra ha fijado, para lo cual se afirma la potencia del Sueño (que procede del *himen* que ha fijado la idea). Del *himen* de lo visible (las formas), integridad manifiesta e inaccesible distanciamiento, distancia sin trasgresión posible, la imagen hace surgir la periferia sensible, mutable, el dinamismo preformal de la naturaleza, tanto la duración incondicionada como las determinaciones de las materias y las fuerzas. Esos grados de intensidad, ese grado de indeterminación, marcan la continuidad de las materias más allá de lo que fija la forma, ese grado de inserción muestra la heterogeneidad de cada singularidad que se deshace cada vez como lo *actuable* y *materializable* de la escena.

Ahora bien, la existencia en el mundo de esas proporciones, elementos objetivos figurados, o máquinas perfectas, de esa *arquitectura espontánea y mágica* de *cálculos sutiles*, está inserta en la realidad humana y en el mundo; lo que las vincula con el gesto de la evocación es la posibilidad de inclinar o de ampliar de manera perceptiva nuestros poderes o nuestro impulso. Los caracteres de la coacción, los puntos de inserción, o la idea, ganan con la legalidad estética un aspecto cualitativo que es sin atributos. Es decir que esas entidades coaccionadas ganan con la comprensiva imaginación un rasgo que desconocían y que no se parece ni se reduce a los significantes, que no estaban desde antes significados, y que no por eso son menos reales. La legalidad estética aporta, a la abstracción, la contingencia y la duración que el sistema matemático no posee: la posibilidad de concebir el pasado en el presente cuyo nexos es la *duración*. El medio puro de ficción aspira a este tipo de abstracción mutable, que renueva la periferia de lo

---

<sup>23</sup> Cf. “Sur la philosophie dans la poésie”, *OC II*, p. 659.

<sup>24</sup> Foucault escribe sobre la imaginación mallarmeana a propósito del libro de Richard: « Mais ces images sont plus que des objets privilégiés ; elles sont les images mêmes de toutes les images ; elles disent par leur configuration quel est le nécessaire rapport de la pensée au visible ; elles montrent comment la parole, dès qu'elle devient parole pensante, se creuse en son centre, laisse sombrer dans la nuit son point de départ et sa cohérence subjective et ne renoue avec elle-même qu'à la périphérie du sensible, dans le scintillement ininterrompu d'une pierre qui pivote lentement sur elle-même, ou dans le prolongement de l'écho qui double de sa voix les rochers de la caverne. » (1964, p. 1001).

sensible, en una transitoria fulguración, vinculada a la duración antes que a la dureza o a la solidez de las razones y las causas.

De ese modo, al sistema de lo viviente, Mallarmé lo incluye en la noción de sueño (*Rêve*). La noción de sueño (o deseo) es lo que garantiza el grado de indeterminación y lo que desborda la escansión de las formas, del entendimiento, sobre la materia. En cierto modo, el lenguaje abstracto y el lenguaje desnudo de la ensoñación se implican uno en el otro –a la manera de una boda o plenitud que Mallarmé concibe como lazo entre Sueño y Vacío [*Rêve et Vide*].<sup>25</sup> De modo que el medio puro de ficción es la alianza o el himen que tiene lugar entre el sueño y el vacío, entre estas dos clases de abstracciones bien distintas.

---

<sup>25</sup> Cf. Carta a Cazalis, 18 de julio de 1868, *Corr.*, p. 392.

***La Música y las Letras: pensar poético o poesía como interregno***

El texto “Lecture d’Oxford et Cambridge. La Musique et les Lettres”, publicado en *La Revue blanche* en abril de 1894, reproduce la lectura de una conferencia que Mallarmé había pronunciado en Londres.<sup>1</sup> Antes de comenzar aquella charla, la presentaba como *un juego que no es más que transmisión de ensoñaciones entre uno y algunos* [« ce jeu qui reste transmission de rêveries entre un et quelques-uns » (OC II, p. 63)].

En el uso de la palabra *rêverie* –a la que Mallarmé recurre con frecuencia para definir un modo de relación entre la escritura y el pensamiento– existe la intención de indicar algo que no es para nada una fantasía, sino una *fuerza que se opone a la ley*. La fuerza de la ensoñación es una fuerza de *espaciamiento* y de *grados de intensidad* entre un *sujet*, tema o motivo, y sus vueltas, giros, recorridos o contornos [*tours*]. Se trata también de la lectura como práctica desesperada y de la posibilidad de desvío. De manera que toda *rêverie* se propone para Mallarmé como una práctica no dialéctica en la medida en que no hay confrontación sino *profusión* del tema y direcciones –a menudo suspendidas. En principio lo que la *rêverie* rehúye es todo tipo de polémica porque se produce por fuera de combate u oposición entre términos. De ahí que esta fuerza escape al peso de los discursos de adhesión o de injuria, propiciando una zona de pasajes o de (sobre)saltos. Se trata, en este caso, de la invención de una zona de conspiración y de concordia entre la *música* y las *letras*. La ensoñación es entonces un modo del pensar poético que podríamos definir con una imagen que Mallarmé utiliza en la conferencia para caracterizar la potencia del escrito –escapando al concepto de representación y evitando fijar el sentido en una lógica de proposiciones, designaciones o demostraciones, la ensoñación sería aquello que se da en el tiempo del instante: “donde a reanudaciones en la sombra sucede, después de un remolino inquieto, de golpe la irrupción múltiple sobresaltadamente de la claridad, como las próximas irradiaciones de una salida del sol”<sup>2</sup>. La ensoñación es la irrupción múltiple de la claridad en el torbellino.

El juego [*jeu*] y la ensoñación [*rêverie*] delimitan sugestivamente la posición enunciativa que adopta este texto pero también la manera en que Mallarmé propone pensar la relación entre *la música y las letras* (más aún, la relación problemática entre música y poesía), dando marco a toda una dimensión del lenguaje y del pensamiento que concibe bajo el concepto de *ficción*. De manera que el lugar del pensar poético y de la lengua de la poesía resulta del *juego*, la *rêverie* y la creación de un *medio puro de ficción* entre la música y las letras –a lo que podría agregarse el *simulacro* que se exige

---

<sup>1</sup> *La Musique et les Lettres*, conferencia pronunciada en la Taylorian Institution en Oxford es una variación de “Crise de vers” aparecida más tarde en las *Divagations*, que versa sobre la concurrencia post-wagneriana entre música y literatura. Asimismo Mallarmé había reeditado una parte de la conferencia con la intención de publicarla en *Le Figaro* bajo el título “Déplacement avantageux” que publicará finalmente en *La Revue Blanche* y que extraerá en dos partes, con el título “Accusation” (donde evoca los atentados anarquistas) y con el título de “Cloîtres”, ambas prosas reeditadas en el apartado “Grands faits divers” de *Divagations*. Para una noticia sobre el texto véase la nota de Bertrand Marchal, en OC II, p. 1597-1600.

<sup>2</sup> “La Musique et les Lettres”: « [...] où succède à des rentrées en l’ombre, après un remous soucieux, tout à coup l’éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d’un lever de jour ». (OC II, p. 69)



al lenguaje como suelo del pensamiento, que aparece hacia el final de esta relación.<sup>3</sup> Por otra parte, Mallarmé explicita la relevancia del lugar de las letras y de lo poético en cuanto que allí se dan las condiciones para la *creación de las nociones*, que es la posibilidad de *recrear un sentido*. De ahí que, en el extremo, algo tal como la lengua de la poesía tiene lugar también como voluntad de “captar relaciones” [*saisir les rapports*] entre dos tiempos (la música y las letras), que no es otra cosa que “todo el acto disponible”, posibilidad de crear aquello que no obstante, escapando, falta:

Tout l’acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l’égal de créer : la notion d’un objet, échappant, qui fait défaut. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 68)

Todo el acto disponible, siempre y solamente, es el de captar relaciones, entre tiempos, raros o multiplicados; según algún estado interior y el cual se quiera a su grado extender, simplificar el mundo.

Lo mismo que crear: la noción de un objeto, que escapando, falta.

Se trata de captar esas relaciones “despertando la ambigüedad de alguna figura”, o sus “intersecciones”, o de captarlas en el traspaso de la cualidad en el número, comparando “los aspectos y su número tal como roza nuestra negligencia” (*OC II*, p. 68).<sup>4</sup> Mallarmé define la creación de nociones como el encuentro de un *total arabesco*, postulando con ello un tipo de comprensión (y de conocimiento) que busca desbordar las contradicciones entre la cualidad y la cantidad (pero también entre el significado y la forma). En realidad, el *total arabesco* [« La total arabesque, qui les relie » (*OC II*, p. 68)] ofrece una noción operativa para un tipo de relación (algo que Mallarmé llamará también *nudo rítmico*) que ya no puede asimilarse al signo (significante y significado) porque da cuenta de un grado de tensión entre los aspectos y las cifras, que no se reduce al elemento de representación. De ahí que, si la literatura (lectura y escritura) tiene lugar en el acto de captar relaciones entre tiempos es porque indaga esa tensión a través del *espacio vacante* creando un arabesco total en formación. Entre el azar, la necesidad y la combinación, saber afirmar la ensoñación es saber jugar este juego entre *uno y algunos*. Consecuentemente, para saber jugar hay que saber afirmar la comprensión que se produce en los bordes o confines de la ensoñación (de golpe, *lo eruptivo múltiple sobresaltadamente de la claridad*).

Ante todo, hay que decir que *La Musique et les Lettres* es una partida que Mallarmé juega tanto contra la injuria como contra la pesantez del pensamiento – provocada no sólo por el desgaste o agotamiento [*surmené*] de la poesía, y en última

\_\_\_\_\_□

<sup>3</sup> El lenguaje, en cierto modo, instala una estructura perjudicial para las perspectivas pero necesaria para el pensamiento, es ese suelo que el pensamiento exige: « Minez ces substructions, quand l’obscurité en offense la perspective, non – alignez-y des lampions, pour voir : il s’agit que vos pensées exigent du sol un simulacre. » (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 74).

<sup>4</sup> Mallarmé vincula la acción literaria al acto de captar relaciones o de crear la noción de un objeto: « Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu’il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l’ambigüité de quelques figures belles, aux intersections. *La totale arabesque*, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d’anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcentrer, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraire en la confondant. *Chiffraction mélodique* tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. » (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 68. Los subrayados son nuestros).

instancia de la escritura, sino fundamentalmente por los lugares comunes en las discusiones estéticas sobre arte y poesía. Como él mismo dice, se quiere afirmar *otra cosa*, ante «l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes» [“el hastío de la mirada sobre las cosas cuando se establecen sólidas y preponderantes”] (OC II, p. 67). En esta partida no hay ganancias ni ganadores, sino apertura de lugares, lugares donde habitar, lugares donde pueda tener lugar la escritura – porque se trata de la invención de una doctrina y a la vez de una “comarca” [contrée]. De ahí que en ese texto encontremos el entorno y los retornos de una misma pregunta que se repliega y despliega como inquietud, como pasión, como imperativo: *¿cuál es el lugar de la escritura?, ¿para qué escribir?*, o también: *¿existe alguna cosa como las Letras?* Se trata, en efecto, de la renovación de aquella misma pregunta que en 1865 coronaba la “Symphonie Littéraire”. Esos interrogantes conforman entonces una interrogación en cascada y de largo arrastre en la que se plegarán algunas afirmaciones vinculadas explícitamente no sólo con un problema estético, sino además con la política, el mercado y la técnica.

En segundo lugar, cuando Mallarmé se pregunta *¿para qué escribir?*, formula la pregunta implícita *¿sobre qué escribir?*, anidando una pregunta por la existencia y por el sentido de la existencia, que no obstante se representa como juego y ensoñación, y no como tragedia. Esto significa que la pregunta por la relación entre la *Música* y las *Letras* describe la trayectoria de una “exquisita crisis, fundamental”<sup>5</sup>, una *crisis ideal* que se pliega con una *crisis social* poniendo en escena una crisis de representación, que excede el dominio lingüístico, abarcando otros órdenes de la vida- y en la que *se escruta el acto de escribir hasta el origen*.

En este marco, en su génesis, el lugar de la escritura no es tanto el placer del texto sino más precisamente el de una pedagogía de los sentidos que consiste en una superación creativa de los estados absolutos y de la interpretación de la realidad que hacen las ciencias, de modo que se comprende: como un *más allá* respecto de las “fórmulas absolutas”; y como el ámbito de creación de las condiciones de posibilidad para la lectura, que define como una “práctica desesperada”<sup>6</sup>. En ese sentido, entre la *Música* y las *Letras*, el lugar del pensar poético y de la lengua de la poesía no es sólo un problema de lenguaje sino también de perceptiva. En otros términos, se trata de crear las condiciones para aquello que “en nuestra conformación” ayuda a “la eclosión, en nosotros, de visiones y correspondencias”.<sup>7</sup> Por lo tanto, Mallarmé concebirá la escritura como un recurso “en esas intemperies por donde nuestra pasión levanta diversos cielos”; o también, como una operación que trata de recrear un sentido para las simetrías, la acción, el reflejo, entre el lenguaje, el pensamiento y la realidad, hasta llegar a la transfiguración en el “término sobrenatural [surnaturel], que es el verso”, al que llama *civilizado edénico*, porque el verso posee por encima de otro bien una doctrina y una comarca.

[...] deux remarques ou trois d'ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels : s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver

<sup>5</sup> « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale » (OC II, p. 299). Con esta frase Mallarmé inicia su artículo “Vers et Musique en France”, publicado en *The National Observer*, el 26 de marzo de 1892, y que está en la génesis de la conferencia. La misma idea se encuentra en “Crise de vers”.

<sup>6</sup> “La Musique et les Lettres”: « Strictement j'envisage, écarté vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. » (OC II, p. 67. El subrayado es nuestro).

<sup>7</sup> “La Musique et les Lettres”: « Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances. » (OC II, p. 67).

de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité fixées en quelques langue, la sienne, puis un sens pour leur symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édénique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 66).

[...] dos remarcas o tres de orden análogo a estos ardores, a estas intemperies por donde nuestra pasión releva diversos cielos: sí, recreado por sí mismo, se cuidó de conservar de su trastero estrictamente una piedad a las veinticuatro letras como ellas son, por el milagro de la infinidad fijadas en alguna lengua, la suya, finalmente un sentido para su simetría, acción, reflejo, hasta una transfiguración en el término sobrenatural, que es el verso; posee, este civilizado edénico, por encima de otro bien, elemento de felicidades, una doctrina al mismo tiempo que una comarca.

En este pasaje, Mallarmé confirma la *nada más bien que algo* de la que parte, esa intemperie en la cual el hombre conserva las letras de un alfabeto, que implican la apertura de la lengua en la escritura, que otorgan finalmente sentido, serie de transfiguraciones por las que se llega al verso, que vuelve al vacío del que se parte, pero habiendo poblado la intemperie. Entre la doctrina y la comarca se instaura, precisamente, el lugar de la literatura y el lugar de la poesía.

Ahora bien, la primera indicación que resulta de la pregunta por los lugares de la escritura es que la literatura no está destinada a recrear la naturaleza –de hecho, su único acto posible es captar las relaciones. Pero tampoco puede adjudicarse la tarea de fabricar la felicidad. Y esto no porque se rehúse a la fabricación de alguna mercancía o bien, sino por el bien en cuestión, ya que “toda industria ha fracasado en la fabricación de la felicidad” pues tal “agenciamiento” [*agencement*] no se encuentra al alcance de ninguna industria, antes bien es un *instante* en nombre de una *disposición secreta*.<sup>8</sup> La literatura se propone, entonces, crear esas *disposiciones*.

Encontraremos, no obstante, en ese vínculo entre la idea y la fabricación uno de los aspectos que determinarán la noción de *ficción* –tanto en función de la facturación, como de la maquinaria. En efecto, Mallarmé afirma en seguida que la escritura es un mecanismo o una maquinaria de montajes, más precisamente: es *un montaje de ficciones*. Lo que produce como dispositivo es un “desvío” [*écart*] (es decir, que se encarga de la producción de una distancia o de una diferencia) respecto de las “fórmulas absolutas”. Este mecanismo tiene además un funcionamiento singular de proyecciones: se proyecta algo prohibido y un rayo –o también, *la conciente falta en nosotros de eso que en lo alto estalla*. Por otra parte, este mecanismo sirve para el juego y esto, insistirá Mallarmé, no es exigirle poco.

De allí, y habiendo asumido el juego inmanente en estas indagaciones, Mallarmé nos arroja a un momento paradójal, o mejor dicho, de producción de paradojas.<sup>9</sup> Si el

□

<sup>8</sup> « Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire ». (*OC II*, p. 67).

<sup>9</sup> Consideramos la importancia conceptual de la paradoja en estos dos sentidos: por un lado, en el sentido en que Deleuze explica que “la paradoja es pues esencialmente << sorites >>, es decir, series de proposiciones interrogativas que proceden según el devenir por recortes y adiciones sucesivos. Todo ocurre en la frontera entre las cosas y las proposiciones” (1994, p. 32). De ahí, la paradoja es a la vez un instrumento de análisis y un medio de síntesis para los acontecimientos; pero además sitúa en primer término la acción del lenguaje: “Por una parte, lo más profundo es lo inmediato; por la otra, lo inmediato está en el lenguaje” (Deleuze, 1994, p. 32). Por el otro, en función de que en la paradoja reside una operación fundamental de afirmación de territorios existenciales, tal como señala Félix Guattari, lo que se

lenguaje es el escenario de un saber que asume la forma de la tautología, puede ser también el lugar de los descarramientos, los apartamientos, las nuevas disposiciones. Nos vemos cautivados, dice, por la siguiente *fórmula absoluta*: « n'est que ce qui est » [“no existe más que lo que existe”] (OC II, p. 67). Una fórmula semejante nos coloca de lleno ante aquello que, residiendo en el lenguaje, pertenece al umbral de la sorites o del *non-sense*, y que se liga tanto con la *superchería* de encerrar en una expresión la realidad o lo viviente<sup>10</sup>, como con la *superstición* de una Literatura que se quiere a sí misma como continuidad en la escritura de una lengua, o como continuidad en la lengua de un Estado o Nación<sup>11</sup>. Hay que decir también que este umbral es la zona del *demonio de las analogías* sobre el que Mallarmé ironiza en las *Divagations*.<sup>12</sup> Ante tales fórmulas absolutas, Mallarmé va a afirmar la escritura poética como el derecho que tenemos al vacío. De modo que la escritura es en realidad el lugar de un *espacio vacante* donde, contra el hastío de la mirada, poder dotar de resplandecimiento a las cosas. Evidentemente se trata no sólo de un juego de imágenes, sino del juego más complejo de los conceptos y del pensamiento filosófico, puesto que se trata de *decir el sentido*, del *arte de la valoración* y de *descubrir motivos*. Cuando Mallarmé habla del vacío, se refiere a un vacío salido de nosotros mismos y como efecto de un desmontaje por el cual se desmiente el carácter anudado y fijo, sólido y preponderante de las cosas, para rebalsarse de ellas en ese *espacio vacante* propiciado en su lugar.

Más aún, si el pensar poético o la lengua de la poesía son la forma de un *más allá* de eso que existe es porque son también modos de desbordar las afirmaciones tautológicas. La literatura y el verso se convierten en la condición de un *más allá* en el cual exhibir eso que existe (o nada), y que por una nueva paradoja no puede existir más allá. Mallarmé no nos reenvía a ningún *más allá* trascendente, ni objetivo ni subjetivo, ni divino ni inconsciente, sino a un más allá de lo existente que no es ni más ni menos que el lenguaje, en donde se confabulan y conspiran lo existente y sus leyes, lo que falta en nosotros y sus señuelos. En este marco, la escritura es un *señuelo [leurre]* –y en esto consiste *la ficción como método*.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que certes, n'est que ce qui est. Incontinent écart cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela –

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplandissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.

Quant à moi, je ne le demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat.

---

busca en la paradoja es la salida de la función significativa y comunicativa del lenguaje, para despejar su función existencial –es decir que en la paradoja se afirma una función de posicionalidad de universos de referencia (1991, p. 4).

<sup>10</sup> “La Musique et les Lettres”: « la prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets. » (OC II, p. 75).

<sup>11</sup> “La Musique et les Lettres”: « Jusqu'ici et depuis longtemps, deux nations, l'Angleterre, la France [...] ont montré la superstition d'une Littérature. » (OC II, p. 63)

<sup>12</sup> Donde se instala « l'irrécusable intervention du surnaturel » (“La Musique et les Lettres”, OC II, p. 87).

(« La Musique et les Lettres », OC II, p. 67. Las cursivas son de Mallarmé.)

Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta, que en efecto, no existe más que eso que existe. Incontinentemente desvío sin embargo, bajo un pretexto, el señuelo, resaltaría nuestra inconsecuencia, negando el placer que queremos tomar: porque ese *más allá*, es el agente, y el motor diría yo si no odiara operar, en público, el desmontaje impío de la ficción y consecuentemente del mecanismo literario, para exhibir la pieza principal o nada. ¡Pero venero como, por una superchería, se proyecta, a alguna elevación prohibida y de rayo! la conciente falta en nosotros de eso que en lo alto estalla.

Para qué sirve eso –

Para un juego.

En vistas a una atracción superior como de un vacío, tenemos derecho a ello, sacándolo de nosotros por el hastío a la mirada de las cosas si ellas se establecen sólidas y preponderantes –alocadamente las desata hasta rebalsarse en ellas y también dotarlas de resplandecimiento, a través del espacio vacante, en fiestas a voluntad y solitarias.

En cuanto a mí, no le demando menos a la escritura y quiero probar este postulado. (Mallarmé subraya.)

Una fórmula absoluta [*formule absolue*] exige un desvío o intervalo [*écart*] –que es el camino del señuelo y del contra-señuelo [*leurre*] que define la escritura- por el cual se buscará producir la atracción de un vacío superior –para afirmar así una función existencial que se despeje de la función comunicativa y significativa del lenguaje. Notemos que ese “espacio vacante” surge de nosotros para volver allí, del mismo modo que la bailarina creaba el espacio tácito de la danza surgido de sus movimientos y retornando a ella. Lo que se afirma entonces es la posibilidad de los desplazamientos y de una mirada no hastiada, de un aspecto de las cosas que no se reduzca a los puntos fijos de alguna trascendencia, ni a los aspectos sólidos y preponderantes de una ley. En efecto, la escritura es la afirmación de un espacio vacante como condición para generar las condiciones de una mirada y de una escucha. De ahí que si se abandona el elemento de la representación, no es para adherir a otro tipo de duplicidad o escisión entre una realidad inteligible y una realidad sensible, por el contrario, se busca la posibilidad de *crear un lugar*. Se aspira a abrir en lo que existe la soberanía de un espacio vacante, la escritura afirma esa vacancia para sí (como fiesta voluntaria y solitaria –y como la fiesta solitaria de una voluntad). Lo fundamental es que en esta vacancia las cosas se desatan, apasionada o violentamente, hasta llenarse de ellas y también dotarse de brillo, es decir que la otredad tiene lugar en la conciencia de lo que se pregunta en nosotros y de lo que estalla en otra parte. La escritura, aquí también, pone en juego la rememoración y la realización de un pasado y un futuro ilimitados que esquivan el presente, y en esa vacancia se produce el movimiento entre el sí mismo y el otro.

Ahora bien, cuando Mallarmé se detiene en esto que existe, que *tiene lugar*, no traza una frontera muy clara entre mundo exterior y mundo interior, por eso no llega a discriminar ni jerarquizar ontológicamente planos de la realidad –como podía leerse en sus contemporáneos Wyzewa y Moréas.<sup>13</sup> Antes bien, le interesa ese punto en que creamos o comprendemos las relaciones [*tout l'acte disponible*], ese espacio de las miradas y las correspondencias [*d'aperçu et de correspondance*]. De ese modo, se

---

<sup>13</sup> Como vimos, Theodore de Wyzewa exponía, en “L’Art Wagnérien” aparecido en 1886, los principios de una metafísica de la expresión declaradamente cartesiana que no obstante intentaba ligar al sensualismo. Moréas hacía lo propio en el “Manifeste du symbolisme” publicado en *Le Figaro*, 18 de septiembre de 1886, donde postulaba un psicologismo radical de la idea. En esos textos, tanto Wyzewa como Moréas trasladan la realidad al plano subjetivo.

ponen de manifiesto las condiciones en las que se inscribe esta pedagogía de los sentidos, en función de la técnica y del dominio de nuestras invenciones, de lo que *agregamos* formando nuestro material: es decir, en el dominio mismo del lenguaje.<sup>14</sup> Marco en el cual, precisamente, es necesario preguntarse ¿qué clase de invención, de modo de poblar, qué tipo de *doctrina* y de *comarca*, de *vías férreas* tiende allí la literatura? Por una parte, la literatura subtiende los lazos de una comprensión que es tanto una creación como un estado y que atraviesa las épocas *entre tiempos* –no sólo tiempos históricos sino también los tiempos que tienen lugar en un espacio primitivo siempre contemporáneo a las diversas historias y culturas. Se trata de un estado interior que tiene lugar en un tiempo que no sucede al interior de la conciencia, porque es la conciencia la que está en el tiempo y no a la inversa. Pero se trata también de lo que sucede entre el tiempo del deseo y la realización, del recuerdo y la anticipación. Por otra parte, en el acto de escribir se tienden los lazos entre ese estado interior y la naturaleza, el mundo, los materiales, nuestras invenciones –y todas esas relaciones que se instauran allí son las que definen la noción misma de ficción.

Sobre la *ficción*, Mallarmé dice que es un «parfait terme compréhensif» [“perfecto término comprensivo”] (*OC II*, p. 76) que sirve para circunscribir un dominio. La ficción es una forma de ordenamiento y de desembocadura de relaciones, o también, la invención de lo “colindante” [*aboutissant*]. Este “mecanismo literario” tiene lugar, no obstante, como «demeure extraordinaire» [“exigencia extraordinaria”]: que va más allá del adorno, más allá de la función de «enguirlander l’autel» [“enguinaldar el altar”] (*OC II*, p. 66), porque existe en todo (o porque tiene que ver con el lenguaje mismo). En efecto, la ficción es tanto un lujo como la posibilidad de una comunión.<sup>15</sup> Se precisa entonces que el modo de invención propio de la literatura, su doctrina a la vez que su comarca, consiste en la producción de un intervalo o un desvío que tiene por función el cause o la decantación de las relaciones, pero sobre todo, salvaguardar ese lujo –si se puede llamar así a algo que se opone en principio al uso y a la utilidad, pero también al adorno- porque compete a aquello que se ofrece o se ofrenda a alguna cosa que se halla por fuera de la comprensión, algo que no puede encerrarse en una representación y que es en cambio guardado o cuidado en el espacio ritual de un templo sin templum. En el espacio y espaciamiento de la mirada que ya no tiene la contención de un fundamento, y sobre la que cada vez avanza más el *datum*.

Ante todo, la idea de *ficción* saca al lenguaje del plano de lo dado, pero también del plano convencional del signo desbordando así el plano de referencia. ¿En qué sentido o de qué modo lo hace? En primer lugar, habilitando una pregunta por la materialidad del lenguaje, no en términos estrictamente lingüísticos, sino más bien conduciendo una pregunta por aquello que excede a la materia por sus maneras. En este sentido, *La Música y las Letras* propone justamente considerar los dominios diversos de la materialidad de la palabra como arte de las maneras. Mallarmé recorre el movimiento inquietante que implica decir el sentido, a través de la frase, la línea entera o quebrada, desde la letra al verso, pensando también la fuerza misteriosa que ejerce el lazo entre el sentido y la sonoridad. De ahí, va a comprender la escritura ante todo como una fuerza que por esto mismo no se reduce ni a una gramática, ni a la lógica, ni a la retórica. Para pensar esa fuerza, va a preferir tres rasgos: el propósito; el enigma o misterio; y la iniciativa del verso.

---

<sup>14</sup> Como repetía a propósito del texto sobre los Impresionistas, aquí también va a remarcar que «La Nature a lieu, on n’y ajoutera pas ; que des cités, les vois ferrés et plusieurs invention formant notre matériel» (“La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 67).

<sup>15</sup> “La Musique et les Lettres”: «... la communion, par le livre.» (*OC II*, p. 76).

El primer rasgo del juego de la escritura, el *propósito* [*dessein*], tiene que ver con la duración, porque: « Tout dessein dure » [“Todo propósito dura” (*OC II*, p. 66)]. En realidad, el propósito es lo que garantiza la duración de lo poético como “vocación” [« sur les causes d’une vocation » (*ibid.*)] –se trata de una garantía que exige a la poesía de la condición de imponerse « par une foi ou des facilités » [“por una fe u otras facilidades”], postulando la necesidad de la poesía, más allá de las causas o de las razones, “*selon soi*”. El propósito se rige por la misma legalidad por la que el sol sale cada mañana, o por la que un pastor le habla a las rocas (*ibid.*). De ahí que la intención poética se afirme como una *disposición*, una apertura a las maneras, como necesidad y más allá de las causas. La noción de *propósito* exige además del riesgo de caer en la arena movediza de los géneros y de las formas (o las modas); más aún, el propósito o la intención poética es lo que dura, por fuera de toda clase de formalización de las estéticas (más allá de cualquier tribunal de las significaciones, y escapando a las escuelas y sus programas). Precisamente porque no le interesan las razones, la poesía instala la incisiva penetración de las temporalidades. El verso habilita entonces en el lenguaje un tipo de duración de la mirada y del sentido. El verso tiene la cualidad de llegar simultáneamente a la idea, porque intenta un “flechazo”, un tiro al blanco, un golpe, entre la música y las letras –a diferencia de la frase o la prosa que exigen un desarrollo, el verso disimula el desarrollo temporal de la frase con mil vueltas o contorsiones. La duración de un verso está ya en las mayúsculas (o clave aliterativa) y en las rimas, así como la duración de una prosa está en la puntuación; finalmente, la duración de todo escrito se da también en el papel blanco en que se dispone y proyecta. Si toda intención tiene una duración, el verso y la prosa describen los grados de indeterminación en que se precipita la respiración [*élan*] y en que los sentidos se arremolinan.<sup>16</sup>

En segundo lugar, el enigma confirma el hecho de que *alguna cosa como las Letras existe*, o más aún, que *la literatura existe a exclusión de todo*. En otros términos: la naturaleza misma de la ficción y de la escritura, y más precisamente del pensar poético es efectivamente enigmática. El enigma se prueba para Mallarmé en « l’affinement, vers leur expression burinée, des notions » [“el afinamiento, hacia la expresión burilada, de las nociones”] (*OC II*, p. 65) o en el « miracle de l’infinité » [“milagro de la infinidad”] (*OC II*, p. 66), y sin ir más lejos existe enigma en el verbo que parte de las veinticuatro letras para crear simetrías, acción, reflejo. Donde hay enigma hay Misterio –que es sugerentemente la concomitancia y la convergencia entre la música y las letras, en la confluencia de una idea, de una noción, de una imagen, de una visión, de una correspondencia, finalmente, de un sentido; pues, en efecto, el Misterio es para Mallarmé: “el contexto evolutivo de la Idea”.<sup>17</sup> En ese marco, el enigma radica en el modo en que lo que se distingue y el sentido [*d’aperçus et de correspondances*] se enlaza o consubstancia con el latido, con la respiración (llegando al lenguaje como un *nœud rythmique*). De manera que el enigma desborda la cuestión

□

<sup>16</sup> “La Musique et les Lettres”: « Le vers par flèche jeté moins avec succession que presque simultanément pour l’idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant selon mille tours.

À l’un, sa pieuse majuscule ou clé allitérative, et la rime, pour le régler : l’autre genre, d’un élan précipité et sensitif tourne et se case, au gré d’une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà y signifie.

Avec le vers libre (envers lui je ne me répéterai) ou prose à coupe méditée, je ne sais pas d’autre emploi du langage que ceux redevenues parallèles : excepté l’affiche, lapidaire, envahissant le journal » (*OC II*, p. 75)

<sup>17</sup> “La Musique et les Lettres”: « [...] je l’infère de cette célébration de la Poésie, dont nous avons parlé, sans l’invoquer presque une heure en les attributs de Musique et de Lettres : appelez-la Mystère ou n’est-ce pas ? le contexte évolutif de l’Idée » (*OC II*, p. 73-74).

relativa a la rectitud de las denominaciones –ya sea se la considere de carácter convencional y arbitraria, o bien fundada en una semejanza intrínseca o una analogía entre la estructura del signo y la cosa nombrada. Puesto que el enigma habita o se aloja en el modo en que el sentido se anuda al ritmo del pensamiento y éste busca su cauce, su intervalo o su modulación, en la expresión y en la escritura. Sobre todo, el enigma reside entre tiempos. Si bien el misterio o el enigma del lenguaje se enlaza al problema de la separación entre la letra y la voz que está en la naturaleza de la palabra [a la que Mallarmé se refiere como “*La séparation*” (OC II, p. 64)]; si bien lo problemático del lenguaje se inicia allí donde surge el « l’élément jumeau » [“elemento gemelo”] (OC II, p. 64) que saliendo de la misma gestación cavernaria se manifiesta en el quiasmo entre sentido y sonoridad, separación que el alejandrino busca fusionar recurriendo al detalle de la puntuación y a los encabalgamientos, y que el verso libre aspira a desbordar o reabsorber por una *integración* alcanzada en la respiración, en la *modulación individual* o *nudo rítmico*. El verdadero enigma está entre tiempos, donde el sentido se pliega entre un pasado y un futuro, entre el pensamiento y los cuerpos, bajo una apariencia falsa de presente, bajo una apariencia falsa de discontinuidad o de mismidad. Recurriendo a una estrategia que le es habitual cuando está ante un problema en principio irresoluble, en lo que él mismo llama “notas” y que incluye al final del texto como un escolio respecto de algunos párrafos de la conferencia, Mallarmé efectúa una torsión –es decir, desmonta la disyuntiva produciendo una diferencia de posición. Va a sostener allí que el problema en lo que atañe a esta crisis no es tanto la evolución en sí de los “agenciamientos” de la expresión y de la forma, sino la pretensión de encerrar, en la expresión, la materia de los objetos.<sup>18</sup> Y podríamos decir, en último término, la pretensión de la verdad. De esa manera, la consabida escisión entre sonido y sentido se desborda del corsé del signo, para abrirse al espacio del ritmo (medio puro de ficción) –donde se abre una zona nueva de contactos entre música y letras. En el lugar de la metafísica del signo que articula la escisión fundacional entre la letra y la voz (y entre lengua y habla), Mallarmé va a postular el lugar abierto (la intemperie) de un “ritmo fundamental” que está en las cosas y que se reintegra en un verso impersonal o puro.<sup>19</sup> Este ritmo fundamental (o canto) se actualiza siempre y cuando sea posible propiciar un espacio vacante en nosotros, porque se trata del ritmo del pensamiento o de la sensación, que al modularse en la escritura reencuentra el sentido en la sonoridad callada del texto. Ese ritmo fundamental se unifica entre la letra y la voz, así como: « La transparence de pensée s’unifie, entre public y causer, comme une glace, qui se fend, la voix tue » [“La transparencia de pensamiento, se unifica, entre el público y el conversador, como un espejo, que se agrieta, la voz calla”] (OC II, p. 74). El ritmo fundamental es la salida del signo y la entrada en el medio puro de ficción, porque esa transparencia de pensamiento no es otra cosa que una “alusión perpetua” allí donde se instala aquello que calla. Casi con las mismas palabras Mallarmé escribía en “Mimique”: « Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe ainsi, un milieu, pur, de fiction » (OC II, p. 179).

---

<sup>18</sup> “La Musique et les Lettres”: « Que, l’agencement évoluât à vide depuis, selon des bruits perçus de volant et de courroie, trop immédiats, n’est pas le pis ; mais, à mon sens, la prétention d’enfermer, en la matière des objets. » (OC II, p. 75).

<sup>19</sup> “La Musique et les Lettres”: « Au vers impersonnel ou pur s’adaptera l’instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu. » (OC II, p. 75).



En tercer lugar, la *iniciativa del verso* que confirma la exigencia de *dar la iniciativa a las palabras*<sup>20</sup>, remite a la puesta en obra de la fuerza virtual del lenguaje.<sup>21</sup> A lo largo de la conferencia, Mallarmé define el verso de diversas maneras y siempre augurando una clase de *más allá*, como: « la force virtuelle des caractères divins » [“la fuerza virtual de los caracteres divinos”] (*OC II*, p. 66); el giro o torsión [*le tour*], « Le tour de telle phrase ou lac d’un distique » (*OC II*, p. 67); una “flecha lanzada” que llega casi simultáneamente que la idea;<sup>22</sup> la *sobrenaturaleza* de las transfiguraciones;<sup>23</sup> o como un *verso impersonal o puro* adaptándose al « l’instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu » [“el instinto que libera, del mundo, un canto, para iluminar el ritmo fundamental y rechaza, vano, el residuo”] (*OC II*, p.75). Todas estas instancias o maneras de la iniciativa del verso: flecha, torsión, instinto, sobrenaturaleza, fuerza, « aident l’éclosion, en nous, d’aperçues et de correspondances » [“propician la eclosión, en nosotros, de percepciones o correspondencias”] (*OC II*, p. 67). Todos estos motivos orientan la consideración de una lengua de la poesía –y en particular de una escritura, puesto que se trata aquí de la *música y las letras*- que quiere desbordar el elemento de la representación, que rechaza el lenguaje representativo, constataivo.

En este marco, Mallarmé considera a la escritura como una « ciffration mélodique tue » [“cifración melódica callada”] implicando, como dijimos, un pensamiento y una comprensión que suponen un *más allá* de las fórmulas absolutas donde el silencio, la música y las letras actúan por adyacencias, pero sin yuxtaponerse, imitarse o asimilarse, sino dejando pasar la diferencia de su potencial. En este sintagma Mallarmé expone una idea que tendrá mucha relevancia en su consideración del lenguaje poético y que responde a la importancia de una musicalidad muda de la noción –algo tal como el ritmo del pensamiento y su torsión (o modulación) en el texto.

Al mismo tiempo, esa cifra melódica y muda denota la intención deliberada de desmontar la disputa de los géneros y las formalizaciones tanto de la escritura como de la poesía, puesto que lo que le interesa a la escritura son todos los grados que se registran en el pasaje que va de la fusión de los sonidos en el verso oficial a la integridad de los ritmos en el verso impersonal o puro donde « la fusion se défait vers l’intégrité » [“la fusión se deshace hacia la totalidad”] (*OC II*, p. 64). Por allí, Mallarmé va a probar que el verso se encuentra en el empleo mismo del lenguaje, porque « le vers est tout, dès qu’on écrit » [“el verso es todo desde que uno escribe”] (*ibid.*). De ahí que el verso sea redefinido como “palabra total” [*mot total*], desbordando el concepto equívoco de palabra, susceptible de ser confundido con el signo, con el significante o con el referente, pero también subsidiario de la escisión consustancial al signo entre sentido y sonoridad. En consecuencia el verso es una forma de exposición de la idea que no se asimila ni identifica ni con un objeto ni con un concepto, porque adquiere una nueva dimensión cualitativa gracias a ese modo de exposición ampliado, que él es, y susceptible de toda clase de variaciones.

---

<sup>20</sup> Exigencia que Mallarmé enunciaba en “Crise de vers”: « L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés » (*OC II*, p. 211).

<sup>21</sup> “La Musique et les Lettres”: « Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre. » (*OC II*, p. 66).

<sup>22</sup> Cf. nota 16.

<sup>23</sup> “La Musique et les Lettres”: « jusqu’à une transfiguration en le terme surnaturel, qu’est le vers » (*OC II*, p. 66).

### *La eclosión de la mirada*

El pensar poético es entonces una eclosión en nosotros de percepciones y correspondencias que sigue el juego del enigma, la duración y la iniciativa del verso. Allí, el enigma es el riesgo de estar arrojado a un espacio anterior a los ordenamientos. La duración indica la condición temporal de un propósito que existe según él mismo, sin fin ni fines, y que admite todo tipo de variación y de desviaciones porque no se ha fijado ninguna meta. El verso es la noción que viene en relevo de la palabra, es la dimensión que confiere a la palabra intenciones e intensidades nuevas, que le propicia al lenguaje un lugar más original que el espacio, es decir, le otorga el espesor de lo inextenso. El verso es también la invención por la cual el nombre se extiende en el espacio de los silencios y como llamada que se realiza a lo que no (co)responde (o *fait défaut*). En la intemperie, los caracteres divinos dan forma al monstruo o término sobrenatural que es el verso, destronando el lugar del signo y su compromiso con la pareja materia-forma, para indagar las relaciones entre el material verbal y su fuerza o sus maneras.

Disimulada según mil rodeos, la relación de la música y las letras llega simultáneamente a la idea del *verso*. Allí, Mallarmé ha llegado simultáneamente a definir la dignidad y necesidad del pensar poético y a desmontar la operación metafísica del significar de la cual el signo es subsidiaria. En los rodeos de varias construcciones relativas propias de sus ensayos o prosas poéticas se afirma que la relación entre la música y las letras es un enigma que resulta del juego de las veinticuatro letras y el milagro de la infinidad (decimos nosotros, del pliegue) del que se extraen *simetrías, acción, reflejo* hasta llegar a una transfiguración en el término sobrenatural que es el verso. Se crea ahí, nuevamente, un punto tautológico en el cual no obstante se afirma una función existencial. Se despeja entonces el sentido de aquello que se nos dice primero que es imposible, y luego que es verdad: el verso –un “término sobrenatural”, una *sobrenaturalidad*, imposible y que no obstante tiene lugar. De ese modo, al entrar en contacto con la irrealidad de lo que es oído y con lo inapropiable que es su sentido, crea las condiciones de una nueva topología para el lenguaje –en la que despliega una doctrina y un comarca. Así el verso toma la *iniciativa* exponiendo una *fuerza virtual* de caracteres divinos que él mismo enseña a poner en obra.

La Literatura es un lugar abierto o vacante al cual tenemos derecho, que se abre en el “amontonamiento intelectual”. El verso es una *cifra melódica callada*<sup>24</sup>, una *sinfónica ecuación* de aquello simple y primitivo –por ejemplo, las estaciones. De lo que se trata entonces, nuevamente, es de producir un olvido o la condición de un desaprendizaje, necesario para una nueva pedagogía de los sentidos (de la percepción y de las relaciones). Se trata de esa percepción alucinatoria y alucinada que es el verso, porque es sin objeto, en la que se percibe la plenitud, nativa, de las cosas. Mallarmé habla de una *ingenuidad* con la cual la Literatura toma los legados, la ortografía y los antiguos *grimorios*, aislando ahí, espontáneamente, una manera de *decir*. Se trata, como dijimos, del arte de las maneras:

Avec l'ingénuité de notre fonds, ce legs, l'orthographe, des antiques grimoires, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus ! principe. Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident

---

□

<sup>24</sup> “La Musique et les Lettres”: « Ciffration mélodique tue, de ces motif qui composent une logique, avec nos fibres » (*OC II*, p. 68).

l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 66-67)

Con la ingenuidad de nuestros fondos, ese legado, la ortografía, antiguos grimorios, en tanto que Literatura, espontáneamente ella, una manera de anotar. Medio, ¡qué más! principio. El contorno de tal frase o el lago de un dístico, copiados sobre nuestra conformación, ayudan a la eclosión, en nosotros, de percepciones y correspondencias.

Por una parte, al llevar las gramáticas a los fondos de la escritura, Mallarmé realiza una inversión sensacional en la consideración de la topología del lenguaje. Las gramáticas no están en la forma sino en los fondos. No sólo de indican los lazos y las constricciones que hacen a la lengua fascista, tal como Barthes explicaba ese fascismo no por lo que la lengua no nos deja decir, sino por lo que nos obliga a decir;<sup>25</sup> sino que además, al llevar las gramáticas y los diccionarios al fondo de la escritura, Mallarmé habla de una inteligencia negra, de una noche oscura y mágica de la letra –en el punto donde la letra se adhiere al sentido- que sin embargo debe ser llevada a la superficie. Algo que no se desembaraza del lenguaje. Por otra parte, se indica el modo en que la idea o las formas se despegan o manan de ese fondo de las lenguas. No obstante, no se trata tanto de un medio, sino de un principio –de esa *phúsis* donde se sitúa la inteligencia, que no compromete tanto un origen como una *originalidad* de las maneras.

La literatura no es un medio con el que se cifra algo, sino un principio en el que se esconde melódicamente en un silencio lo cifrado. Allí donde el único acto disponible es captar las relaciones [« saisir les rapports » (*OC II*, p. 68)], la *ecuación sinfónica* es una función y no un resultado, que remite a una zona de afectos –de percepciones y correspondencias. A diferencia de la gramática general que actúa a partir de esquemas de atribución, el verso exige ahora una *gramática sinfónica* que deja de lado el canto personal y que se rige por afectos y relaciones –que explica la disolución del verso oficial y de la prosa en un *verso libre* o *nudo rítmico*, o *ritmo fundamental*. El pensar poético busca esa *ecuación sinfónica* al costado de todo canto personal: es por eso impersonal, un resonar en conjunto, armonioso. Se trata de una concordia de la voz o del sonido con el decir, que significa también compartir el mismo corazón.<sup>26</sup>

Mallarmé salta entonces de ese fondo de la gramática (de la letra) a otro fondo que es el de la lectura (el oído) desplazándose del aspecto visivo del lenguaje a la dimensión de lo audible y de las relaciones invisibles. La lectura es una actividad desesperada, el estremecimiento disperso [*épars fremissement*] de una página que no quiere sino aplazar o palpar de impaciencia en la posibilidad de *otra cosa*:

*Autre chose...* ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 67)

---

□

<sup>25</sup> Barthes decía en la *Lección inaugural*: “Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.” (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Paris : Seuil, 1978, p. 14).

<sup>26</sup> La sinfonía representa para Mallarmé una “une intégrité à part triomphant”, y la define como *el moderno de los meteoros*: « Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante » (en « Crise de vers », *OC II*, p. 209). La ligada también a la *fusión de las formas* (en “Richard Wagner. Rêverie d'un poète français”, *OC II*, p. 156)

*Otra cosa...* tal parece que el disperso estremecimiento de una página no quiere sino diferir o palpita de impaciencia, en la posibilidad de otra cosa.

La poesía reclama *otra cosa*: ritmo entre relaciones, ritmo total, palabra total, noción pura, un medio puro de ficción, *la irrupción múltiple, sobresaltadamente, de la claridad*. Si en el lenguaje y el verso hay fabricación (ficción o artificio), hay también *disposición secreta*. Ese artificio busca responder al sueño polar, responder también a la “contradicción lógica” –allí donde también Roland Barthes encontraba el *plaisir du texte* (1973, p. 9). Arquitectura mágica y espontánea no exenta de sutiles cálculos, todo deviene « suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total » [“suspense, disposición fragmentaria con alternancia, mano a mano, concurriendo al ritmo total”] (OC II, p. 211). Eso que en el disperso estremecimiento de una página *difiere o palpita* el sentido. El verso *difiere o palpita otra cosa* –es decir, rechaza los rectos itinerarios, la literalidad del sentido, la convencionalidad del signo, la naturaleza de la voz, para sustraerse o rozar un punto inesperado en el que *difiere o palpita una impaciencia*.

Si como se dijo, la noción de ficción pone en escena la inconsecuencia de querer tomar algo –de aprehenderlo, de cerrarlo, de fijarlo- en una fórmula absoluta; o evidencia el hecho de que toda fórmula absoluta es en sí misma paradójal; nos sitúa ante la conciencia de *una falta en nosotros*, una falta en nosotros de aquello que, sin embargo y de otro modo, ilumina en lo alto. Es también la superchería de proyectar nuestras formas sobre lo informe o lo informado, lo indefinido, lo incontinente; es la superstición de toda lengua nacional y de estado, de toda gramática normativa. De allí que se afirme la necesidad de postular un vacío sobre las cosas habituales. Se trata de componer en su lugar (en el lugar del lenguaje) una voz impersonal, o una concordancia entre los principios de lo existente y el rostro humano, misterioso. Es a la luz de esta relación que debe comprenderse la consistencia del lugar de la lengua de la poesía. En tanto que es, en efecto, esa relación entre lo existente y el rostro humano lo que se quiere concordar armoniosamente, para lo cual hay que crear un *corazón común*.

La teoría de Mallarmé sobre la poesía, y sobre el verso en particular, pone en escena el ser problemático del lenguaje, que atraviesa la relación entre la música y las letras recorriendo la histórica fractura entre el nombre y lo nombrado, que la modernidad reformula como duplicidad entre el concepto y la existencia, reduplicando el problema de la presencia en el lenguaje, para afirmar en su lugar la relación entre el hombre y su destino como una *disposición secreta* que *difiere o palpita* el sentido –que se palpita además como *impaciencia*. En efecto, si comprendemos que el lugar de lo poético es el de esta relación entre el hombre y su destino, se comprende su necesidad, o su dignidad.

A la vez, a la luz de esta relación se nos aclaran los sentido de las figuras que venimos relevando, en el encuentro de la *musique* y las *lettres*, en función de definir el pensar poético como aquello que quiere: *captar relaciones*, entre tiempos, raras o multiplicadas; *la creación de nociones* de un objeto que escapa o “que falta” (OC II, p. 68); *un estado interior* que a su grado extiende, amplía, simplifica, el mundo; ambigüedades, de intersecciones, de decorados, de acordes; *un arabesco total [la totale arabesque]* (OC II, p. 68) que religa vertiginosos saltos en un pavor reconocido; *un distanciamiento* que en lugar de desconcertar sustrae la similitud de la cosa consigo misma, “confundiéndola” (OC II, p.68); la “cifra melódica callada” [*chiffraction mélodique tue*] (OC II, p. 68) de motivos que componen una lógica con nuestras fibras. Aquello que se quiere como una “omnipresente Línea espaciada” que entre puntos

instituye una Idea. La escritura es una Quimera –un fabuloso monstruo- cuyas Líneas trazan las arrugas que atraviesan ese rostro humano [*visage humain*], misterioso.<sup>27</sup>

### *El teclado verbal o la música de las nociones*

El lenguaje es para Mallarmé un teclado de teclas infinitas (o de armonías abiertas) cuyo ritmo se rinde a una interrogación. Esa interrogación es también la pregunta por el sentido de las palabras. En *La Musique et les Lettres* también aparece este motivo:

Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîne l'Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, á l'emploi des mots, aptes, quotidiens. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 68)

Descubrir habitualmente esto, marcarlo, me choca como una obligación de quien desencadena el Infinito; cuyo ritmo, entre las teclas del teclado verbal, se rinde, como ante la interrogación de una digitación, en el empleo de palabras, aptas, cotidianas.

La figura del teclado verbal es otra forma de la tirada de dados, en la medida en que recupera la tensión entre el azar y la necesidad, aquí entre la finitud y lo infinito. La determinación de la letra arrastra el infinito de la posibilidad, el número y el destino que acompaña la composición quiere ser llevado al sin fin del verbo; no obstante, esa posibilidad abierta afirma el condicionamiento de la letra. El ritmo representa así, en cierto modo, el devenir del lenguaje. El azar y la necesidad son atravesados por la digitación de una interrogación, por el ritmo.

En la figura del *clavier* Mallarmé traslada el alfabeto, gramaticalmente articulado en la página, al espacio virtual e incorporal de un teclado verbal en el cual se tocan las palabras como acordes. Allí, las palabras ya están en el espacio cavernario del oído, describiendo toda clase de resonancias. La Idea participa como un rasgo singular del lenguaje por el cual la escritura se distancia de la música: puesto que el lenguaje atribuye sentido. En realidad, existe para Mallarmé una *música de nociones*. De manera que este *desencadenamiento al Infinito* es un desencadenamiento de la noción, un desencadenamiento en la *concordia* de las nociones. Las nociones encontrarán en la poesía el espacio por excelencia de su despliegue, eso que en “Crise de vers” Mallarmé llama « l'intellectuelle parole à son apogée » [“la intelectual palabra en su apogeo”] (*OC II*, p. 212). Se trata además de un desencadenamiento que establece una multiplicidad de relaciones, de decorados, de intersecciones, de acordes, entre los fondos de las gramáticas y las palabras. Al mismo tiempo, esas relaciones definen la lógica de un dominio en el que tienen lugar tanto la creación de las nociones de aquello que escapa o que falta, como el estado interior que se quiere simplificar para

---

<sup>27</sup> En el misterio del rostro humano reside una armonía pura, a ese misterio aspira la poesía: « Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tan qu'une Harmonie est pure. » (“La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 68). En ese misterio reside también la ficción del individuo, el lenguaje es también un gran simulador, y en ese sentido, podemos afirmar con Barthes que el lenguaje soporta todos los ilogismos, las infidelidades, las acusaciones, como el simulador de Bacon, puede alardear « *ne jamais s'excuser, ne jamais s'expliquer* » (1973, p. 9).

comprenderlo en un lugar habitable. El verso es una cifra melódica callada o un arabesco total en formación, que no instauro ni concibe relaciones reflejas ni inmediatas entre sonido y sentido –no hay identidades, en todo caso equivalencias. Lo que relaciona el medio de la visión y el medio del oído incluye las formas de una resonancia. Algo que puede ser pensado antes que imaginado, oído antes que mirado, pero que para ser oído tiene que ser leído. El arabesco advertía sobre la sinuosidad de los recorridos, la cifra sobre el dominio de una función. A ese desencadenamiento, Mallarmé lo llama ritmo.

De ese modo, si la música, a la que se le ha agregado el canto, esconde la misma ambición de perseguir un espacio cualitativo en el cual se pruebe el espectáculo al que responde una imaginativa comprensión, que es también la esperanza de un lugar donde mirarse; y si en la literatura puede existir un espacio orquestal –que para Mallarmé significa la metáfora de una irradiación y una claridad en medio de entradas de sombras, remolinos y erupciones-, entonces en estas contaminaciones y contagios entre música y letras, la escritura resalta su rasgo propio: el de crear nociones, incluso si ha logrado un sentido *aéreo, purificado*, es decir, si ha escapado a la voluntad de todo escrito de fijarlo, si ha respetado las sinuosas y móviles variaciones de la Idea –y sería vano, dice Mallarmé, si no lo hiciera.<sup>28</sup>

Todo pasa por el tipo de legalidad que se confiere al sentido, y los grados que se permita en la creación de la noción. Por eso, Mallarmé se interesa en la temporalidad de la música, y de ella, en la capacidad de producir esa espontaneidad o ebriedad que sobrevuela la legalidad y la causalidad dialéctica, para aproximarse a una heurística. Se trata de aprender de la música ese punto en que ella se identifica con lo propio de la temporalidad, allí donde Vladimir Jankélévitch veía lo imposible cumplirse: « La musique, comme le mouvement et la durée, est un miracle continué qui à chaque pas accomplit l'impossible » (1983, p. 28). Una instancia en la que la música evade el « droit itinéraire » [“recto itinerario”] (*idem*, p. 9) de la dialéctica, pero que no obstante sin perderse en el delirio de una fascinación (al estilo de la que producían los sofistas, y las sirenas) se encontraba con la virtud: « L'intention de la Muse sévère et sérieuse n'est pas de nous enchanter par les chants, mais d'induire en nous la vertu » [“La intención de la Musa severa y seria no es encantarnos por los cantos, sino inducir en nosotros la virtud”] (*idem*, p. 14).

En efecto, Mallarmé aspira a esa temporalidad de la música, que el verso traduce, como traduce el silencio, que él comprende como una simultaneidad de la idea en la que la duración (el desarrollo verbal) se condice con una división espiritual propia del motivo.<sup>29</sup> Si bien convencionalmente (« dans l'acception ordinaire ») se llama

---

<sup>28</sup> Las Letras son una persecución mental que responden a una imaginativa comprensión, en la espera de verse ahí, la misma ambición tiene la Música, sin embargo el escrito fija algo en la movilidad y sinuosidad de la idea, y esta es su originalidad con respecto a la orquesta: « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, prouve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer.

Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même ; sauf à ne rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. Par contre, à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être, chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telle phrases une réminiscence de l'orchestre » (“La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 68).

<sup>29</sup> En ese sentido dice que « Le vers [...] réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet » (“La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 75).

“música” a una ejecución instrumental o a una composición sonora, por ejemplo, a la ejecución de cuerdas, maderas o cueros, Mallarmé va a sostener « la musicalité de tout » (OC II, p. 210). Lo que se proyecta solapadamente en la conferencia es el postulado de que existe una música de la Idea, como existe una música de cada cosa, y por allí se remite a la antigua relación entre música y matemáticas, porque se trata de una armonía similar a la que se encuentra en el número. Con ello, se alude a una relación entre la música y la verdad como la que representaba Orfeo, tal como explica Jankélévitch, « La musique du conducteur des Muses est selon la vérité car elle impose au tumulte sauvage de l'appétition la loi mathématique du nombre, qui est harmonie, au désordre du chaos sans mesure la loi du mètre, qui est métronomie, au temps inégal, tour à tour languissant et convulsif, fastidieux et précipité de la vie quotidienne, le temps rythmé, mesuré, stylisé des cortèges et des cérémonies. » (1983, p. 12). En cierto modo, la poesía se inscribe en ese tiempo rimado, medido, estilizado de la Idea.

Detengámonos un instante en la figura del piano que Mallarmé retoma en la encuesta de Jules Huret, en una carta a Edmund Grosse (del 10 de enero de 1893) y en “Le livre, instrument spirituel” (incluido en 1897 en *Divagations*). En la encuesta afirmaba que su poesía busca el juego musical de un repiqueteo, una corriente repiqueteada más allá del alejandrino –y lo que traducimos por repiqueteo es literalmente algo así como “pianoteo” o “tecleteo” [*pianoté*].<sup>30</sup> En la carta a Grosse insiste además en el aspecto silencioso: la poesía es *la misma cosa que una orquesta, salvo que literariamente o silenciosamente*, le escribe a Grosse.<sup>31</sup> El mismo sentido que hallamos también en “Crise de vers”, porque en la escritura: « l'élocution descend au soir des sonorités » [“la elocución descende en la noche de las sonoridades”] (OC II, p. 209. El subrayado es nuestro).

De modo que, como advierte Marchal (1993, p. 92-94), para Mallarmé la poesía no busca imitar a la música o incluirse dentro de ese arte, como pensaba la mayoría de los simbolistas, de ahí que las aspiraciones de Mallarmé cuando hace alusión a la música son completamente diferentes tanto a las de René Ghil como a las de Verlaine.<sup>32</sup> Si Mallarmé considera que « La Poésie, proche l'idée, est la Musique, par excellence » [“La Poesía, próxima a la Idea, es Música por excelencia], como afirma en “Quant au livre” (OC II, p. 226), es porque lo que llama música es la « Idée ou rythme entre des

---

<sup>30</sup> “Sur l'évolution littéraire”: « J'y essayais [...] de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions. » (OC II, p. 701).

<sup>31</sup> Carta a Edmond Grosse, 10 de enero de 1893: « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi : mais l'au-delà magiquement produit para certains dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme le touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; la plus divine que dans son expression publique ou symphonique. » (*Corr.*, p. 614).

<sup>32</sup> Marchal va a sostener además la tesis de que en *La Musique et les Lettres* no se aborda en realidad el aspecto estético en función de la discusión post-wagneriana de la relación entre la música y la literatura, sino el punto en el cual aquel aspecto se toca con el económico-político que atañe a la crisis social y que se desprende de la segunda parte de esta conferencia, de tal manera que ese punto comprensivo entre ambas crisis se encuentra para Marchal en la noción mallarmeana de ficción. Para un desarrollo del tema véase Marchal, B., “*La Musique et les Lettres* ou le discours inintelligible”, en *Mallarmé ou l'Obscurité lumineuse*, Paris: Hermann, 1999, p. 292 y ss.

rappports » [“Idea o ritmo entre relaciones”] (*Corr.*, p.614). Se refiere con ello a un tipo de música que es la música del silencio o la música del pensamiento que supone también un conjunto de relaciones armoniosas, exactas, justas. Algo que se produce por ciertas *disposiciones de la palabra* en un *más allá mágico* (como leemos en la carta a Grosse). Podríamos decir que la poesía no aspira a la música en tanto aquello que no opone la mediación de un juicio a la percepción o los sentidos (como lo haría el lenguaje), ni en tanto aquello que no expresa nada o que expresa con una expresión equívoca. Mallarmé no se instala en ninguna discusión metafísica sobre la jerarquía ontológica de la música en el acceso a la verdad (empresa de Wagner y Schopenhauer). De lo que se trata es de una aspiración otra, la poesía desea el lenguaje en tanto inmediatez de la música callada del pensar: una comprensión *anterior* a la imagen, *anterior* al nombre en tanto signo o significante, de donde *procede el sueño* (tal como leemos en “Mimique”). La música verbal remite entonces a la noche, de las materias invisibles, de la que surge la comprensiva imaginación –ese lugar donde mirarse. En efecto, se trata de desplegar un sentido, contra lo inefable, que miente: « Là-bas, où que ce soit, nier l’indicible, qui ment » (*OC II*, p. 73).

De ahí que el motivo del teclado verbal no es en realidad una metáfora, porque no apunta a una comparación o una transposición de la letra en la tecla, sino a comprender el espacio cavernario del oído, un oído que no es, sin embargo, el oído referencial. Por eso mismo, Mallarmé puede hablar de una música del silencio o una música muda. En efecto, al introducir un pensamiento que es música en el silencio, la palabra invita también a un pensamiento sin imágenes. Por proximidad al registro de la música, Mallarmé se aleja del registro espacial para entrar en el registro extemporal del pensamiento, produce allí en realidad una *proximidad contrastada*<sup>33</sup> gracias a la cual hace pasar la concordancia y la disposición de las palabras por un *ritmo entre relaciones* actualizando esas relaciones en una dimensión temporo-espacial como la de la escritura –lo más próximo al ritmo es el latido, es la respiración.

Se concibe así un espacio de comunicación como el de las teclas-pinceladas [*touches*] de un piano verbal, un espacio que Mallarmé considera en la carta a Grosse en el orden mágico: como un *más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones de la palabra* –ya ha hablado del encantamiento, el hechizo y el sortilegio del arte a propósito de la danza, la pintura, la orquesta. En ese sentido, es fundamental resaltar que el artilugio poético (o su dispositivo) no se reduce a los juegos del sonido, ni a los simbolismos sonoros, ni a las cadencias métricas, de ahí que la poesía no se determina ni en la rima y sus combinaciones, ni en el número ni el metro; cuando Mallarmé piensa en la música de la poesía, el aspecto eufónico de las palabras –dice a Grosse- va de suyo. Se trata de otra cosa, de esta *disposición* por la que se produce una *comprensiva imaginación*. Y por eso, hay un propósito que es heurístico.

Ante todo, la reciprocidad entre la Música y las Letras se da en la forma de un contagio, de una *simpatía*, que implica la posibilidad de *pensar con*, y no en la forma de una síntesis –es una “y” sin aspiración totalitaria ni dialéctica. Observamos en los intentos de Mallarmé por explicar de qué modo entiende dicha relación algo de aquello que expresaba Nancy a propósito de la irreductibilidad de las diferencias entre artes, “la invención o la intensificación de un registro de sentido por exclusión de otros registros” (2006a, p. 9), donde tanto la visualidad de lo invisible como la sonoridad del mutismo sean posibles –porque ahí se abren las imágenes de lo impensado. Para Mallarmé la poesía aspira precisamente a esta doble constatación.

□

<sup>33</sup> Tomamos el concepto de “proximidad contrastada” de Jean-Luc Nancy (2006a, p.8-9), en el marco de un texto que se comprende como un rechazo de la “trampa” del *arte total*.



En “Le Livre, Instrument Spirituel”, retoma la idea de la música en el sentido de aquello que traslada (o traduce) la temporalidad de las nociones o del pensamiento en el aspecto espacial de la escritura: allí donde el verso demuestra que el sentido se burla de la línea. “Inmemorialmente” el poeta supo esto: la *quimera* del verbo es alcanzar lo que sucede *entre* líneas –o simultáneamente. La escritura, no obstante, debe atravesar el obstáculo de la página, de la línea, del itinerario, de la progresión medida, de la enumeración metódica, del carácter sistemático de una totalidad articulada de ideas. Como interregno, el verso permite la anotación fragmentada de la intensidad –también la música enseña sobre las intensidades. Se trata en esa notación de llegar a la continuidad heterogénea de las imágenes, el ritmo y la idea. Esas *intensidades* implican *disposiciones*, son también pensadas en el sentido de las *iniciativas*:

Plus le va-et-vient successif incessant du regard, une ligne finie, à la suivante, pour recommencer : pareille pratique ne représente la délice, ayant immortellement, rompu, une heure, avec tout, de traduire sa chimère. Autrement ou sauf exécution, comme morceaux sur le clavier, active, mesurée par les feuillets –que ne ferme-t-on les yeux à rêver ? Cette présomption ni asservissement fastidieux : mais l’initiative, dont l’éclair est chez quiconque, raccorde la notation fragmentée. (« Le livre, instrument spirituel » OC II, p. 226)

Cuánto más el va y ven sucesivo incesante de la mirada, una línea finita, a la siguiente, para recomenzar: semejante práctica representa la delicia de, habiendo inmortalmente, roto, un día, con todo, traducir su quimera. De otro modo o salvo ejecución, como pedazos sobre un teclado, activo, medido por las hojas – ¿no se cierra los ojos para soñar? Esta presunción sin avasallamiento fastidiosos: sino la iniciativa, cuyo destello está en cualquiera que, empalme la notación fragmentada.

La poesía rechaza las esclavitudes a las cuales se la quiere someter (y el avasallamiento sobre ella de la música o de la pintura, de la filosofía o de la ciencia). La poesía, como experiencia en el lenguaje, invita a comprender la naturaleza misma del lenguaje, ese espacio monstruoso (quimérico) en que el lenguaje rompe con todo (se desembaraza de la presencia instalando un hiato inasible entre el sentido y el sonido, entre el significado y la forma, entre la imagen y la noción). Asumir el espacio de fusión y combate entre el fondo y la superficie (en el sentido que se abría ante la invención impresionista), esa es, para la poesía también, su quimera y su delicia.

De este modo, Mallarmé indica su comprensión del verso como aquello que permite este acoplamiento y conexión de notaciones fragmentadas. La figura del teclado alude precisamente a esta posibilidad, que remite directamente a la noción de *enjambement* (o encabalgamiento). A una manera de corte, de quiebre, de *tocar* la música verbal. Se multiplican las teclas, las páginas, los cortes, los plegados, al interior de la frase, de la línea, del libro, del verso, de la página –esos pliegues son la iniciativa de un lazo. Eso que Mallarmé encuentra como equivalente para la prosa en la puntuación, y en función de lo cual postula que no existen diferencias entre prosa y verso, o que todo es verso en cierta medida, a excepción de lo que tiene una utilidad, como el slogan o la publicidad.<sup>34</sup> El *enjambement* entonces es la posibilidad de espaciar las sucesiones y los recomienzos, de introducir variaciones, las *sinuosas y móviles variaciones en la Idea*. La *mesura* de la escritura está para Mallarmé marcada por todos esos pliegues, la *iniciativa* del verso consiste en producir un destello en el modo de

---

<sup>34</sup> En la encuesta “Sur l’évolution littéraire” decía: « Le vers est partout dans la lague où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux » (OC II, p. 698).

concordar o afinar (*accorder*) y empalmar o conectar (*raccorder*) esas notaciones. El *ritmo* es precisamente esto.

### *El verso libre*

El verso se concibe como apertura a una *disposición secreta* de los lugares en la que la poesía busca abrirse a la periferia de lo sensible. En lo concerniente tanto al material como a las maneras de la escritura, la relación entre la música y las letras también habilita la pregunta que reúne todas las otras preguntas: *¿qué quiere la literatura?*

En cuanto al juego de lo literario, Mallarmé no habla de evolución ni desarrollo, sino de la “aspiración bien especial de una continuidad” en las grandes obras<sup>35</sup> que consiste, aún para las naciones que experimentan intervalos entre esplendores,<sup>36</sup> en cierta intención común, presente en los grandes escritores, de no proyectar « d’espaces vagues ou à l’abandon » (*OC II*, p. 63), sino algún palacio, reino o patria. Algo que Mallarmé define como “un lugar abstracto, superior, situado en ninguna parte, que aquí es estancia para el hombre”<sup>37</sup> y el cual coincide con el *simulacro* que se le exige al suelo. Allí se halla precisamente el carácter extemporal que se quiere para la poesía –y también, su potencia intempestiva. Para explicar esa continuidad, Mallarmé va a recurrir a dos metáforas –que en relación con la estructuración de la conferencia encuentran una posición inaugural: la metáfora de la arquitectura y la metáfora revolucionaria. Como dijimos, es la crisis fundamental, la crisis ideal, la que se quiere comprender pero con ella también la otra crisis, la social. La metáfora de la arquitectura resalta el sentido de edificación que tienen las letras –y reemplaza la metáfora del organismo. De modo que lo que proyecta la escritura no es vaguedad ni indiferencia, sino un ordenamiento y un mapa de pequeños templos, columnas, fuentes, estatuas –espirituales- para producir algún palacio ininterrumpido y abierto a la realeza [*royauté*] de cada uno, para producir un suelo que en la intemperie sea una comarca para el hombre, un suelo en el que nace el gusto por las patrias.<sup>38</sup> Estas construcciones de sentido son el espacio de una soberanía, de una morada real, en la propia lengua. No obstante se trata de un ordenamiento y un palacio que no representan ninguna certeza, que no tienen un fundamento, puesto que más bien están en el suelo quebrantadizo de la rivalidad: en todos los casos, « hésitera, avec délice, devant une rivalité d’architectures comparables et sublimes » [“dudará, con delicia, ante una rivalidad de arquitecturas comparables y sublimes”] (*OC II*, p. 63).

Por su parte, la metáfora revolucionaria aparece en una conocida intervención que Mallarmé retomará textualmente en el comienzo de “Crise de vers”. Los gobiernos cambian y la prosodia queda intacta, como si en las revoluciones hubiera pesado sobre

---

<sup>35</sup> “La Musique et les Lettres”: « l’objet de ma constatation [...] d’abord, la visée si spéciale d’une continuité dans les chefs-d’œuvre » (*OC II*, p. 63).

<sup>36</sup> Es el caso de una discontinuidad en naciones como Italia o España, incluso Alemania. Cf. *OC II*, p. 75.

<sup>37</sup> Ese lugar de la patria, que Mallarmé ilustra con la figura del reino o del palacio, es el lugar de la Ciudad: « La Cité, si je ne m’abuse en mon sens citoyen, reconstruit un lieu abstract, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l’homme. » (“La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 75).

<sup>38</sup> “La Musique et les Lettres”: « le génie [...] ne projette, comme partout ailleurs, d’espaces vagues ou à l’abandon, entretenant au contraire une ordonnance et presque un remplissage admirable d’édicules moindres, colonnades, fontaines, statues – spirituels – pour produire, dans un ensemble, quelque palais ininterrompu et ouvert à la royauté de chacun, d’où naît le goût des patries : lequel en le double cas, hésitera, avec délice, devant une rivalité d’architectures comparables et sublimes. » (*OC II*, p. 63).

ella una indiferencia, hubiese pasado desapercibida, o peor aún, como si se hubiera impuesto la opinión (el sentido común) de que no podía variar, como si los *modos de pensar* o los *modos de decir* fijados por la prosodia fueran el último bastión del poder, ineludible, inquebrantable, innegociable. No obstante, la fecha de la conferencia no es ociosa –dice Mallarmé– en tanto que un acontecimiento inusitado que no puede ser indiferente ha tenido lugar: « On a touché au vers » (*OC II*, p. 64). Este acontecimiento es la ocasión de una soberanía que pasa por el lenguaje, por el *modo de decir* –y por lo que Mallarmé llamará *el estilo*. La versificación se emancipa de las constricciones del verso escandido, del llamado “verso oficial”, lo cual significa en principio que se desentiende de los protocolos de la rima y de la métrica. Por un lado, la dicción, la declamación, la prosodia del verso no son ni música en el sentido clásico ni prosa. Pero por otro, el acontecimiento fundamental al que se asiste es el final de la hegemonía del alejandrino sobre la lengua francesa, y con ese final de régimen el advenimiento de la legitimación del fragmento para la poesía, el verso libre es, en otros términos, la liberación del *enjambement*. Para justificar esta excedencia y esta insurrección del verso respecto a la norma y su medida, Mallarmé va a sostener que el verso está en todo enunciado, latente, desplegándose y replegándose, porque como se dijo, el verso está en la escritura misma. Como correlato de esto, lo que se insubordina al ser *tocado* el verso es el espesor del pensamiento, de la percepción y de la memoria, liberando el material con el que se edifican los palacios y las patrias a otros *interregnos*. En suma, lo que está en juego cuando se pone en juego la liberación de la prosodia, de la gramática y del ritmo es la noción de representación.

Style, versification s’il y a cadence et c’est pourquoi toute prose d’écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu’un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées ; selon un thyrsé plus complexe. Bien l’épanouissement de ce qui naguère obtint le titre de *poème en prose*. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 64. Mallarmé subraya).

Estilo, versificación si hay cadencia y esto porque toda prosa de escritor fastuosos, sustraída a dejarse llevar por el uso, ornamental, vale en tanto que verso partido, jugando con sus timbres e incluso con las rimas disimuladas; según un tirso más complejo. Se trata del florecimiento de eso que antiguamente adquirió el título de *poema en prosa*. (Mallarmé subraya)

El texto, comparado con un tirso, sale del espacio plano del significante; también del espacio doble o reflejo del hemistiquio. En efecto, el verso es al lenguaje un tirso más complejo que la palabra porque ya considera los timbres y las rimas disimuladas, porque excede la función comunicativa o referencial del uso, porque desborda las dos dimensiones del signo, la del significante y el significado. Mallarmé incluye un tipo de legalidad del sentido que implosiona el signo en las nociones de cadencia y de estilo, que desborda la rima oficial por la noción de timbre y rima disimulada, que desborda la concepción tradicional de verso al derramar sus alcances desde el poema a la prosa, y hacia el acto de escribir mismo. Ahora bien, en la comparación que hace Mallarmé de la escritura con un tirso no puede eludirse la cifra callada de Baudelaire, que tiene un poema precisamente en prosa con ese nombre, “Le Thyrsé”, “tutor de viñas”, o expresión de « l’étonnante dualité », *potencia de ambigüedad* que se atribuye a la música –por interpósita persona, ya que el poema está dedicado al músico austro-húngaro Franz Liszt- y que podría aplicarse al lenguaje; esa dualidad se describe como « Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens » [“Línea recta y línea arabesca,

intención y expresión, rigidez de la voluntad, sinuosidad del verbo, unidad del fin, variedad de medios”] (1869, p. 104). De manera que la escritura considerada según esta sorprendente dualidad del tirso coincide con una potencia mágica y simbólica –religiosa pero también dionisiaca- que soporta no sólo la sorprendente dualidad del signo, sino también la de las causas y los efectos, la de los medios y los fines, la de la voluntad y el verbo. Para Mallarmé, instalarse en ese espacio ritual de comunión o reintegración de la escritura implica desmontar los dualismos (aceptando la fusión y lucha del fondo con las superficies –como enseñaba el Impresionismo) o *deshaciendo la fusión hacia la integridad* (como enseña el verso libre). A esa continuidad Mallarmé la llama de diversos modos y según una muy amplia gama de sentidos: *estilo, silencio imparcial, nudo rítmico, verso impersonal*, o también *ecuación sinfónica, total arabesco, cuenta en formación y cifración melódica callada*. Con ello aspira a desbordar esas dualidades, disiparlas, desviarlas o desmentirlas, reintegrarlas en la figura del arabesco o la palabra total [*mot total*].

Es recurrente que en las *rêveries* mallarmeanas un determinado problema desenlace otra perspectiva o enlace otra dimensión del problema, en una zona de gradientes y de umbrales. En efecto, cuando se toca el verso –afectado por esa crisis ideal- lo que se desnuda es el falseamiento de la poesía, definida por oposición a la prosa o por la cantidad, la rima o el número de sílabas, en tanto que, de ese modo, se neutraliza la singularidad de lo poético confundiendo su potencial, reducido a la musicalidad reglada del metro. Estas son las relaciones que Mallarmé vuelve a captar para crear otras nociones, más acordes a la necesidad que tenemos de ese interregno que es la poesía, y de su *disposición y espacio vacante*.

Lo que está en cuestión aquí en esta crisis, o en el ser problemático de la relación entre la música y las letras, es el ser del lenguaje y a través de él, el ser de la poesía. La carnadura especial de este problema es que pone en escena una pregunta que involucra la escisión y duplicidad del sentido en el signo –y en la medida en que ésta falsea el espacio del sentido en la doble articulación del significante y el significado, o lo aplanan en la significación de los términos y en la referencialidad del texto; así (o del mismo modo) se despotencia la visión o el sentido cuando se encierra en la expresión la materia de los objetos.<sup>39</sup>

Al igual que en su respuesta a la encuesta de Huret (en 1891), Mallarmé sostiene que el verso escandido sobrevive y es necesario que así sea –porque, como decía allá, nadie inventó el alejandrino sino que está en la naturaleza de la lengua.<sup>40</sup> La afirmación es confirmada en la actualidad por el lingüista Jean-Claude Milner que explica que el verso es homogéneo a la lengua: « le vers et la chose la plus naturelle du monde. Étant entendu que la nature ici n’est qu’une nature de langue. C’est que le vers français est entièrement homogène à la langue française, les règles qui le gouvernent étant entièrement dérivable de règles existant par ailleurs dans la langue » (2008 [1987], p. 13). Por esa razón, para Mallarmé, no se trata de absolver el alejandrino, ni de negarlo, ni de cortarle la cabeza. Aunque en el presente –dice- se viva en la separación, tal separación no existe puesto que todo pasa en realidad por las *maneras* de la combinación.<sup>41</sup> Pero además, la tarea de la poesía, su *interregno*, consiste en generar las

---

<sup>39</sup> Recuérdese que Mallarmé consideraba en el eje de esta crisis ideal la « prétention d’enfermer, en l’expression, la matière des objets » (OC II, p. 75), y no la disputa entre el alejandrino y el verso libre.

<sup>40</sup> Sobre el alejandrino Mallarmé explicaba en la respuesta “Sur l’évolution littéraire”: « c’est ainsi que l’alexandrin, que personne n’a inventé et qui jailli tout seul de l’instrument de la langue » (OC II, p. 699).

<sup>41</sup> Ya hemos hecho mención a la referencia a “la separación”, remitimos a las páginas de “La Musique et les Lettres” citadas, OC II, p. 64 y p. 75.

condiciones de una escucha, de propiciar un oído. En este contexto, el verso libre es un modo de saldar las discusiones, de superar la contradicción entre el aspecto doctrinario y la extensión de una comarca, pero sobre todo, es un modo de superar la escisión entre el sentido y la sonoridad. Es por eso un “feliz hallazgo” que corresponde con una *modulación individual*, porque toda alma es un *nudo rítmico*:

Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d’hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 64).

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

El verso libre como acontecimiento de una crisis fundamental y exquisita es la apertura de la poesía a los lugares del lenguaje. Al contemplar los disensos surgidos de los paradigmas de fractura radical entre lo nuevo y lo viejo, entre el *verso libre* y el “verso oficial”, Mallarmé insistirá en que el verso y sus *desafectaciones* son modos acordes a condiciones y a ocasiones diferenciales, no hay allí contradicción a resolver. El verso se explica ahora por la noción de *modulación*, y ésta, en la figura del *nudo rítmico*, que remite en cierto modo a la velocidad. A la velocidad de las nociones, a la velocidad de los sentidos. A su vez, indica un punto ascendente o descendente en una textura, un lugar de dificultad que pide soluciones impensadas; incluso el punto de inflexión en el que se enlazan direcciones, tiempos o trayectorias divergentes. La singularidad del nudo rítmico, ligado a esta noción de *modulación*, proyecta en el lenguaje un estado de excepción. En la afirmación de una *modulación individual* y en la convicción de que *cada alma es un nudo rítmico* se postula algo así como la lógica de una individuación del sentido, algo que incluso podríamos pensar según la exigencia de una posibilidad, como quería Roland Barthes, de “tartamudear al propio modo” (2003b, p.84). Se trata, aquí también, de una necesidad de “aireación” y de “las distancias” necesarias para *salvaguardar* las propias maneras, aquello que Barthes (2003b; 2004) proponía pensar en la figura de la *idiorritmia*.<sup>42</sup> De ahí que, en principio, el verso libre se postule como

---

<sup>42</sup> La figura de la *idiorritmia* se presentaba para Roland Barthes como una alternativa ante la exigencia de una vía de pensamiento alternativa a la lógica de la semejanza, la analogía y la dialéctica. “No se trataría de *romper*, sino de la posibilidad de tartamudear al propio modo= Ideorritmia” (2003b, p.84). Contra la consigna, los códigos, el manifiesto y el mandato, Barthes vinculaba la figura de la *idiorritmia* con el pensamiento de lo Neutro; la *idiorritmia* es una “Relación proporcional entre la movilidad de los ritmos particulares, la aireación, las distancias, las diferencias del Vivir-Juntos y la plenitud, la riqueza del Eros” (2003b, p. 84). La *idiorritmia* es la figura que habla del cuerpo que se mantiene distante –o que se olvida de su persona- para salvaguardar el precio del cuerpo: su deseo. Barthes anota que: “Para que haya *idiorritmia* –o sueño idiorrítmico- es necesario que haya: Causa difusa, vaga, incierta, *Telos* flotante, fantasma, más que fe” (2003b, p. 93). De ahí que este motivo conjugue además una erótica de la distancia, en cuanto que, para Barthes, la elección de los lugares es erótica (Cf. 2003b, p. 164). Evitando prohibir el Eros habría que ubicarlo en posición indirecta, *alegal*: fuera de la Fe, fuera de la Ley, fuera del asentimiento seguro y sin vacilación (ya no Dios ni el Estado, como garantía de verdad), por ese motivo, suspensión del discurso del *es obvio* y en la instancia de una *epoché* (interrupción, cesación, suspensión). El ritmo propio (que Barthes llama “ritmo inspirado”) también está abierto a *la contaminación*, que es la indiferencia a ser contaminado. Recusando el principio de clasificación jerárquica por una inflación que señala lo incomparable, lo Neutro (matiz o muaré) es la denegación de lo único y sin embargo reconocimiento de lo incomparable –lo único conlleva la lógica de la comparación, aplastamiento bajo la cantidad, singularidad pero en tanto originalidad que implica valores competitivos, agonísticos –o

un verso sin atributos, sin cualidades, que sin embargo describe un cierto manierismo –y en consecuencia se diferencia de todo esencialismo. Pero además, este nudo rítmico anuncia un ritmo ante todo informal (sin modelos previos), no porque niegue la forma sino porque su forma aparece como plegada, existiendo como plegada en ese nudo (que toda alma es), existiendo como paisaje mental en el alma, pero también existiendo como una modulación o bien ya realizada y rememorándose, o bien por venir, es decir en sus virtuales despliegues y repliegues. En efecto, esas formas plegadas son las maneras.<sup>43</sup> El ritmo nace de ese fondo que es el alma (y de ese fondo que son las gramáticas y los *grimorios*), fondo intrincado, anudado, pero naciendo o modulándose con una perfecta espontaneidad, sin atributos ni constantes.

Por otra parte, contra el evolucionismo de las formas (o la consideración orgánica de la literatura) no es el envejecimiento o la decrepitud lo que pide a la poesía una desafectación del « Très strict, numérique, direct, [...] mètre antérieur » [“muy estricto, numérico, directo [...] metro anterior”] (OC II, p. 64), que *subsiste* junto a lo otro; sino cierto abuso que produce un agotamiento [*surmené*], resultante de que se ha caído en el hábito; lo que se ha vuelto demasiado habitual ha perdido su espontaneidad y con ello su potencia, ha cedido su poder *creador*. Podríamos decir que la doctrina ha subsumido a la comarca, la ha restringido o cercado –de ahí que el maravilloso hallazgo resida en la inclusión de otras intensidades que necesariamente operan un desmontaje de la doctrina, y que tienen como correlato el encuentro de una soberanía *real* (« ouvert à la royauté de chacun », OC II, p. 63).

Ahora bien, ¿en qué consiste ese desmontaje? El « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire » (OC II, p. 67), va a decir Mallarmé, consiste en comprender que el *más allá* de la poesía no es el de una razón suficiente o causa primera, sino el de los corrimientos, la posibilidad de la exención respecto de las fórmulas absolutas, de la explicación de la realidad de las modernas ciencias de la naturaleza, de la identidad y la mismidad del signo. En este punto, Mallarmé desvía el problema de lo poético en una dirección que le permite, para pensar lo propio de la poesía y la función poética, correrse de la disputa estética enmarcada en los límites de la técnica (métricos y prosódicos) –eludiendo también todo el marco de las normativas estéticas y formales: esa nueva perspectiva la halla en la noción de silencio. El silencio adquiere el lugar de una noción operativa porque no sólo tiene el peso de una noción sino también el de una operación; en otras palabras, se convierte en un acto operatorio por el que se reclama una soberanía en el lenguaje, en la medida en que hace del espaciamento de la lectura un acto creador, de iniciativas y de eclosiones. De tal modo que la función del silencio es generar las condiciones de una escucha, de un oído, de una cavidad para el sentido y para la lectura, que es también donde se gestan las nociones. En efecto, Mallarmé va a reivindicar, más precisamente a reclamar, la restitución de un « silence impartial » [“silencio imparcial”] (OC II, p. 69), que significa para él una restitución de todo el aparato de choques, deslizamientos, trayectorias ilimitadas y seguras, como condición de posibilidad de una *repatriación* del verbo al dominio de su propia escucha (y con ello, de su propio impensado). Se halla ahí, además, una

---

dialécticos; en cambio lo incomparable es la diferencia, la diafarología (los matices). Véase también Roland Barthes, 2004, p. 133-135.

<sup>43</sup> Para considerar la noción de pliegue nos valemos, como ya lo hemos hecho, de las precisiones que Deleuze hace en *El pliegue. Leibniz y el barroco*, tomamos también la noción de manierismo que se expone ahí, en el sentido en que Deleuze lo considera: el manierismo es fluido y, en él, la espontaneidad de las maneras sustituye a la esencialidad del atributo. Véase Deleuze, 2005, p. 76-77.

restitución en función de la cual el espíritu puede ensayar repatriarse. Extranjero en un estado tanto opulento como evasivo, esa repatriación es la instancia en la que el sentido recupera su soberanía propia. No obstante, Mallarmé precisa que el silencio no es una mudez sino *una deliciosa inaptitud para terminar, abreviar o conclure* cualquier trazo o huella. El silencio es una inaptitud para explicar, y por eso es la calve de un *imperativo de aventura*. El silencio se sustrae al tumulto de las sonoridades, que sin embargo resultan “transfundibles” [*transfusibles*] en el ámbito del sueño o deseo [*rêve*].<sup>44</sup> Este *silencio imparcial*, sin dueños, sin inclinación, sin apetencias, sin medidas, sin semejanzas, sin dialéctica, podría pensarse bajo la forma de un *silencio negro*, en tanto es un silencio surgido de la noche, es decir, de aquel espacio donde prolifera la “visión” sin razón (sin lenguaje) que expone sus materias y sus relaciones según una lógica afin al sueño. Los grandes “mágicos escritores” [*magiques écrivains*] supieron manejar el arte de este silencio, « apportent une persuasion de cette conformité » [“aportaron una persuasión conforme a esto”] (*OC II*, p. 69).

La cualidad del silencio disuelve entonces el lugar de la contradicción y la disputa formal, pero además es la noción operativa que permite poner en evidencia la exigencia del espaciado de la lectura y la necesidad de pensar en esos términos el espesor del lenguaje poético. Es decir que se trata de aquello que incide en el lenguaje: en cuanto a los acentos y a las modulaciones que la poesía le ofrece a la escritura; en cuanto a su manera específica de rozar el sentido. En otras palabras, ese silencio permite que emerja a la superficie lo que sucede *entre* las líneas: huellas, tipografías, abstracción, propósitos, voz, fondos, vacíos. Las variaciones del verso indican una zona siempre variable para el pensamiento, en función tanto del ritmo como de todo aquello que permanece oculto en lo habitual, « signifiant fermé et caché » (como dice en “Le Mystère dans les lettres”, *OC II*, p. 230) y que sin embargo roza las lógicas del sentido; no obstante, todo aquello no significa una negación del límite lingüístico así como tampoco la doctrina oficial del verso es un tiempo perdido, porque lo más importante es que para Mallarmé las obras mismas son independientes al debate de las formas –y allí encontramos una de las premisas más concretas en favor de la afirmación de la poesía por fuera de las discusiones formales, tendientes a reducir una obra o una idea, ya sea se la neutralice según ciertos procedimientos, ya sea se la reduzca a una filiación o pertenencia a una escuela determinada, un movimiento o una estética. De modo que lo que eminentemente pone en juego *La Musique et les Lettres* no es la forma estética, sino el fenómeno estético como experiencia.

À cause que de vraies œuvres ont jailli, indépendamment d’un débat de forme et, ne les reconnût-on, la qualité du silence, qui les remplacerait, à l’entour d’un instrument surmené, est précieuse. Le vers, aux occasions, fulmine, rareté (quoiqu’ait été à l’instant vu que tout, mesuré, l’est) : comme la Littérature, malgré le besoin, propre à vous et à nous, de la perpétuer dans chaque âge, représente un produit singulier. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 64).

A causa de que verdaderas obras surgieron, independientemente de un debate de forma y, de que no se las reconociese, la cualidad del silencio, que las reemplazaría, en el empalme de un instrumento agotado, es preciosa. El verso, en ocasiones, estalla, rareza (aunque se haya visto hace un instante que todo, medido, lo es): como la Literatura, a

---

<sup>44</sup> “La Musique et les Lettres”: « Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l’esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissement, les trajectoires limitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait – l’appareil; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe. » (*OC II*, p. 69).

pesar de la necesidad, propia de ustedes y de nosotros, de perpetuarla en cada época, representa un producto singular.

La singularidad de lo que estalla, de la rareza –en la exención de todo ordenamiento *a posteriori*, de toda formalización o estructuración coherente de sus mecanismos, procedimientos o técnicas- eso es la obra. Si el *verso libre* es la afirmación de la *modulación individual* (y del *nudo rítmico*), lo es en tanto define una determinada captación del sentido vinculada al ritmo del pensar y a las fuerzas en que se efectúan las maneras del pensar, del decir o de una escritura, que no tendrían lugar si no fuera gracias a la cualidad del silencio. El *verso libre* opone al modelo (fijado por el verso oficial en el alejandrino), una modulación individual y siempre nueva, pero una novedad que no envejece, ya no según una “legalidad orgánica” de la lengua, sino siguiendo una “legalidad estética” o real [*royale*]. Pero lo más importante es que con ello, la poesía participa de una fuerza de resonancia y de choque que no estaba en las normas del código, y a su vez, se resiste a la reducción de la lógica del sentido en el signo, es ahí donde radica la efectiva disputa. En todas las operaciones en las que hay atribución de sentido, cabe establecer una divergencia que incide en el punto nodal de la consideración de los *procesos* (que desmonta tanto los organicismos como los mecanicismos), o bien el lenguaje se proclama como un lenguaje representativo, aliado al elemento de la representación, que juzga, determina, señala e impone sus consignas, sus categorías; o bien se modula. En efecto, la *modulación individual* se opone no sólo a las formas del universal reportaje sino también a los discursos que quieren “representar su superioridad bajo cualquier forma”<sup>45</sup>. Si el verso oficial tiende rápidamente a cierto estado de equilibrio, el *verso libre* acepta el riesgo de manejarse entre *cantidades secretas*, en la tensión entre el espacio de la página-escena y la sonoridad callada del verbo. En la tensión además nunca resuelta entre las sonoridades y las significaciones.

Esta original disposición del verso hacia la modulación individual y el nudo rítmico tiene lugar en las conmociones [*bouleversements*] del día, a la manera de una “Tempestad, lustral” [*Orage, lustral*], motivo con el que Mallarmé ilustra lo que considera un acontecimiento reciente verdaderamente importante en el que “el acto de escribir se escruta hasta el origen”. Con lo cual, la escritura no es un medio, sino un acto en el que se interroga como práctica, en el que se interrogan los mecanismos, las operaciones y funciones de esa práctica, y también, la voluntad o el poder de ser conmocionado en y por el lenguaje. La crisis fundamental es entonces un acto de *escritura puro*, reflexionándose sobre sí mismo, a la enésima potencia, es decir hasta el origen, es lo que está siendo representado, en tanto que allí la escritura y el verso se preguntan por el poder de ser originado en nuevas direcciones y de ser originante de otra realidades.

Al *tocar el verso* se comprende hasta qué punto la escritura es la *esgrima* o el arte de desplazarse *entre* las proposiciones y las cosas, las sonoridades y las significaciones, las demostraciones y los juegos de enlaces, de combinaciones, de composiciones, de nudos rítmicos, por los cuales se edifican y levantan las comarcas que alojan y coronan las tempestades, las intemperies y sus cielos. Se trata de *lo colmado en la vacancia*, y por eso, de una propiedad paradójica, que es la definición misma de la noción de *evocación* o *sugestión* –la evocación o sugestión de un sentimiento, un pensamiento, una mirada, una correspondencia, supone por lo menos un desvío respecto de la mimesis o del elemento de la representación, y ese desvío es la

---

<sup>45</sup> La cita entre comillas es la definición que Nietzsche da del proceder del esclavo o del enfermo. Véase Deleuze, 1971 [1967], p. 115.



concepción de esta vacancia plena, como espacio de resonancias, de ecos, de intemperies. En la esgrima de la escritura, entonces, el verso fue tocado de modo que debe ahora desplazarse más veloz, más aéreo, para no sufrir otra estocada y para que el cuerpo del espadachín o del poema (sentido envolvente y envuelto) estén a salvo. Esto significa también que el límite métrico del verso ha sido superado en su destreza, descubierto en su arte, en su artilugio, o ardid, y desmontado. El verso libre –como efecto de un malestar- efectúa un desvío o intervalo por el cual ya no se reconoce como espacio de disputas, sino que proyecta una “renovación de ritos y de rimas” (OC II, p. 65) –este juego de asonancias en la paronimia *rites-rimes* no es ingenuo porque en efecto el sentido se modula para Mallarmé a la manera de un ritual ritmado, donde la tempestad es un avance del caos (de medianoche) y a la vez un bautismo, una consagración a lo que nace.

Sin embargo hay un sentido todavía más apremiante de esta conmoción y es que, como habíamos señalado, instala una pregunta: *¿hay lugar para escribir?* O también, *¿dónde tiene lugar la escritura?*, *¿qué lugar quiere para sí o para otro?* El origen del acto de escribir es precisamente esta pregunta.

Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tous à l’acquit de la génération récent, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : - À savoir s’il y a lieu d’écrire. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu’ait subie l’art littéraire, elle le borne et l’exempte. (« La Musique et les Lettres », OC II, p. 65).

Tempestad, lustral; y, en las conmociones, todas ganadas por la generación reciente, el acto de escribir se escruta hasta el origen. Mucho antes, al menos, en cuanto al punto, lo formulo: -A saber, si existe lugar para escribir. Los monumentos, el mar, la cara humana, en su plenitud, nativa, conservando una virtud de otro modo atrayente que no les velará una descripción, denominada evocación, alusión yo sé, sugestión: esta terminología un poco azarosa atestigua la tendencia, bien decisiva, quizá, que haya sufrido el arte literario, ella la limita y la exceptúa.

En *La Musique et les Lettres*, Mallarmé define el lugar de la escritura, ya lo hemos anticipado, como un *espacio vacante* o *una fiesta voluntaria y solitaria*, como la *cualidad y la operación de un silencio* y la creación de un *más allá* que es la conciencia de lo que falta en nosotros y de lo que estalla en otra parte. El pensamiento poético y la lengua de la poesía son el *arabesco total* surgido del cuerpo del lenguaje que inventa un lugar tácito para el movimiento de significación, para luego volver hacia el lenguaje de donde emerge. El acto de escribir indaga y ahonda su propia práctica y su propia tarea, en los límites y en las relaciones entre el hombre y el mundo, o entre el hombre y su destino (preguntando las disposiciones secretas entre los monumentos, el mar y la cara humana). De ahí el acto de escribir se remonta hasta el origen de las materias y de las maneras, que a su vez se preguntan en las modulaciones del verso, buscando recobrar la fuerza de las cosas o la musicalidad de todo (en un nudo rítmico). Finalmente, las conmociones y afectos de la escritura tienen que ver con una rememoración que se debate entre la representación y las efectuaciones. De modo tal que el acto de escribir, el lugar de la escritura y su tarea, sufren una tendencia decisiva porque ya no se inscriben en el doble espacio de los significantes y las significaciones, se declina la idea de que sea posible una representación homogénea a lo representado, por lo cual el elemento de la representación se confronta con una “virtud atrayente” de las cosas, que es la

condición de esa sugestión (y de alguna verdad). La búsqueda de una “plenitud nativa” de las cosas abre un fenómeno de doble captura que tiene lugar entre los cuerpos-representación y los acontecimientos-efectos.

Habiendo considerado que las descripciones “velan” los cuerpos, Mallarmé encuentra en las nociones de “evocación”, “alusión” y “sugestión”, las desviaciones concretas del elemento de la representación que aspira a la univocidad, como centro de todas las atribuciones. De ahí que dichas nociones se conciban, a la vez, como parte de la terminología que limita y preserva la literatura. La determina mostrándole un límite que le es consustancial, el de la representación, la exceptúa o protege al aliarla con la respiración, con el nudo rítmico, con la dispersión volátil, con la disposición secreta, con los espaciamientos de la lectura, con el silencio, llevando a la escritura a una zona de superficies y de efectuaciones en la cual le es posible conservar la virtud atrayente (o la plenitud nativa) de otro modo. No se trata de un límite conservador como voluntad de un poder que quiere lo que corresponde con su representación y según su representante, sino de un límite en el que todo conspira, es decir un límite en el que nada está separado ni es ya separable. La importancia de estas nociones reside en la interferencia producida sobre el elemento de la representación porque, ¿cómo podría identificarse la evocación con lo evocado sin que la noción de evocación misma careciera de sentido, dejara de tener lugar como efecto? La evocación, sugestión o alusión se relacionan en este punto con la noción de símbolo, en la medida en que instaura una relación analítica antes que alguna variante de la analogía. Pero se trata de un simbolismo que no se piensa por oposición al realismo, sino en función de ese intervalo que la imagen realiza, entre la figura y su soporte, entre lo concreto y lo abstracto, constituyendo su dinámica semántica y su sintaxis, la medida que garantiza el reagrupamiento y la diferencia.

Así pues, Mallarmé no se adjudica la invención de estos términos, los reconoce como formando parte de un discurso compartido –de una retórica simbolista, podríamos agregar-, los considera por otra parte una “terminología un poco azarosa”. Sin embargo, sin perseguir una voluntad sistemática, estas nociones testimonian no solamente la “tendencia actual”, quizá demasiado decisiva, sino también eso que “la limita y la exceptúa” –como vimos, evocación, sugestión, alusión, son el límite y la excepción del lenguaje, del acto de escribir y del arte literario. Asumiendo la asincronía de la señal, el acto de escribir se escruta a sí mismo hasta su estado primitivo. Allí, el sortilegio que estas nociones operan es el de liberar, ya sea en el libro o en el texto, « la dispersion volatile soit l’esprit, qui n’a que faire de rien outre la musicalité de tout » [“la dispersión volátil o sea el espíritu, que no quiere otra cosa que la musicalidad de todo”] (*OC II*, p. 65). La poesía expone esa *musicalidad de todo* eximida, en su silencio, de su pasado pero sin ocluir la realidad donde se actualiza –exceptuada entonces, de este modo, del elemento de la representación. En otros términos, la literatura busca liberar a la idea de su dogmatismo y multiplicar sus relaciones. De manera que el sortilegio del acto literario (escritura y lectura) consiste en liberar en el libro –fuera del polvo, es decir, de las palabras gastadas o los *grimorios* cerrados por el tiempo, y fuera de la realidad pero sin clausurarla ni cercarla- una voluntad. Mallarmé liga esa voluntad a la respiración –o al soplo vital (o sea, el *pneûma*). Por ahí, lo que la escritura indaga es la manera de liberar lo que conspira, las pruebas orales, el medio verbal y temporal, en el medio espacial. La mística del acto de escribir consiste entonces en *desmontar* las representaciones asumidas y heredadas, sin cercar la realidad, para escuchar en la *música del silencio*, de lo que respira, su virtud, de otro modo, atrayente:

Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 65).

Su sortilegio, el suyo, si no es liberar, fuera de un puñado de polvo o realidad sin cercarla, en el libro, incluso como texto, la dispersión volátil o sea el espíritu, que no quiere otra cosa que la musicalidad de todo.

Encontramos la simpatía mallarmeana por dos nociones que ya hemos venido advirtiendo: el sortilegio y el espíritu. En el marco de la crisis ideal y social, la entrada del sortilegio y del espíritu en la pregunta por el ser del lenguaje (y por lo propio de la poesía) se explica en el hecho de que el acto de escribir escrutado hasta el origen coincide con lo que hemos pensado como un problema de perceptiva, que implica, como dijimos, la exigencia de una pedagogía de los sentidos. En tal dirección hemos advertido el modo en que las consideraciones sobre el lenguaje poético se hallan en última instancia implicadas con una visión de la naturaleza que habilita un pensamiento sobre los procesos en diversos órdenes de la experiencia. De ahí que la potencia de figuración que el pensamiento del verso propicia –así como las operaciones que efectúa y el tipo de relaciones que establece respecto de la implicación entre lenguaje, pensamiento y realidad- conduzcan a producir un hiato en la fractura visual/verbal que organiza la percepción como consecuencia de la reducción metafísica del significar en el signo. En efecto, la literatura es una forma de práctica creadora que recupera un pensamiento sobre las superficies, como sostiene Christin, posibilita una forma de *pensée de l'écran*, condición de posibilidad de una « plénitude active d'écriture » (1995, p. 10). Si Mallarmé constituye un quiebre para el pensamiento occidental de lo escrito,<sup>46</sup> abriendo un pensamiento del espacio o de la pantalla, lo que se pone en juego a partir de esa conciencia de la imagen, es la necesidad de la *experiencia del vacío* –informal, a-significante- como condición radical de toda diferencia, y con ello de una ética.

Por una parte entonces y en su aspecto semántico, el sortilegio traza afinidades con el misterio y el enigma, también con el mago Orfeo, el encantamiento y el aspecto órfico de las materias, al que Mallarmé se refiere en la carta a Verlaine como el único deber del poeta.<sup>47</sup> La referencia al espíritu se inscribe, en cambio, en una serie ligada al elemento aéreo, a la respiración, al *tónos*, al pulso y, en este texto, más precisamente al *nudo rítmico*, en relación con el cual Mallarmé establece su noción de estilo y define la modulación.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Christin considera *la revolución mallarmeana* como una consecuencia en el siglo XIX de dos condiciones: el descubrimiento de que las “figuras” de los jeroglíficos egipcios eran también signos fonéticos (que se creían reservados al alfabeto), y el desarrollo de un arte de la tipografía ligado a la emergencia de la prensa y la publicidad. En base a esto, Christin afirma que: « Tout a changé dans la pensée occidentale de l'écrit avec le *Coup de Dés* de Mallarmé. Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposaient pas simplement, avec ses quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle –spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture » (1995, p. 10).

<sup>47</sup> Recordamos otra vez la carta a Paul Verlaine del 16 de noviembre de 1885, donde Mallarmé sostiene: « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence » (*Corr.*, p. 586).

<sup>48</sup> Jacques Derrida recuerda la incidencia fundamental de la instancia propiamente humana de una *pneumatología* o ciencia del *pnêuma*, *spiritus* o *lógos* que se divide en las tres partes correspondientes, la divina, la angélica y la humana (1989, p. 19). De ahí, remonta la confusión del pensamiento de la cosa como *lo que ésta es* y la experiencia de la *palabra pura*, en una larga tradición de identificación de la palabra con el elemento aéreo como su *médium vital*, más espiritual y más universal. Derrida opone la

En primer lugar, el sortilegio opera otra vez el encuentro con el elemento mágico que corresponde a la operatoria del mago o del brujo, tal como aparecía en el estudio sobre Manet y los Impresionistas.<sup>49</sup> El verso –como la literatura– actúa por *sortilegio*, y esto en principio quiere decir, por *adivinación*. Pero opera también *su* sortilegio, es decir, su *mancia*. Las formas de esta adivinación son las de una liberación de los fenómenos y de los acontecimientos (del mar, la montaña, la cara humana, por ejemplo) tanto del polvo como del peligro de ser considerados una realidad clausurada –asumiendo el riesgo o la obsesión de conservar de las cosas una virtud atrayente, o de otro modo su plenitud, nativa, o también, las sinuosas y móviles variaciones de la idea. La adivinación adquiere la forma de una enunciación que es del orden de un instante, sumamente tenso e intenso. En “Crise de vers” se refiere a la adivinación como la irrupción de la « impersonnelle magnificence » [“impersonal magnificencia”] del Misterio (OC II, p. 209) y como uno de los aspectos necesarios de todo acto de escribir que buscase “instituir una relación entre las imágenes exacta”<sup>50</sup>. Eso que en “Le Mystère dans les lettres” define a la manera de “un aire o canto” *latente* en el texto, que conduce a la adivinación de aquí a siempre.<sup>51</sup> Como sostiene Christin, « La divination est une forme de pensée de l’écran » (1995, p. 9) que hace posible *decir el espacio*, pero también una *experiencia del vacío*; ese aire, esa latencia, esa impersonalidad conducen nuevamente al intervalo, al espaciamiento, a las superficies, indicando la importancia de una sintaxis del espacio.

La práctica de la adivinación también le interesa a Deleuze para pensar la *Lógica del sentido* porque establece para él un tipo de relación entre un acontecimiento no efectuado (sucediendo en el pasado más próximo o en el inmediato futuro) y la profundidad de los cuerpos, los estados de cosas, las acciones, que están implicados en él. El sortilegio o adivinación procede, dice Deleuze, por multiplicación de superficies: poda, corta, cose, escande, divide las superficies, trazando líneas, fisuras y cortes en los cuerpos; es el “arte de las superficies, de las líneas y los puntos singulares que aparecen sobre ella” (1994, p. 153). Consiste entonces en el arte del trazado de un mapa o un diagrama sobre las superficies, para la lectura, pero para una lectura cuyo imperativo es antes el de la aventura que el del reconocimiento. Exceptúa, con ello, al acontecimiento de quedar extenuado y consumido en la representación. Suspende la interpretación introduciendo un hiato entre la cáscara lógica superficial de las palabras y la yema física profunda de los estados de cosas o los cuerpos.<sup>52</sup> En este sentido, la alusión, la

□

exigencia de pensar su *inscripción* (1989, p. 17-18). Entre el aire (donde se dice el sentido) y la tierra (donde se graba el sentido para que dure).

<sup>49</sup> Véase la mención al arte como brujería [*sorcellerie*] de Mallarmé en su estudio sobre el Impresionismo, en nuestro apartado en el Capítulo 3 de la Segunda Parte.

<sup>50</sup> “Crise de vers” « Instituer une relation entre les images exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination... » (OC II, p. 210).

<sup>51</sup> “Le Mystère dans les lettres”, « L’air ou chant sous le texte, conduisant la divination d’ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. » (OC II, p. 234).

<sup>52</sup> Deleuze ha mostrado cómo la adivinación se efectúa en un doble movimiento de producción de superficies corporales y de traducción de esas superficies a líneas incorpóreas –un movimiento que, en otros términos, va de efectuaciones corporales a acontecimientos incorpóreos. En la adivinación, al mismo tiempo que se trata de querer extraer una unidad del sentido que explicaría de golpe las causas del acontecimiento, no hay más que afirmación del acontecimiento, sea cual sea, sin ninguna interpretación. De tal manera que se instaure un tipo de relación que nos permite ir más lejos de lo que creíamos poder, porque la comprensión del acontecimiento no se detiene en abstracciones rígidas ni en representaciones calculables, porque irrumpe y se abre una distancia respecto de un determinado intervalo existencial permitiendo comprender el acontecimiento –como una zona en realidad en la que ya no hay distancia ni proximidades, porque no hay referencias. De ese modo es posible sobrevolar el acontecimiento sin

sugestión, la evocación, vinculadas como están al sortilegio, no sólo se diferencian de las descripciones que son velos, sino también de las designaciones y en última instancia de las significaciones. En realidad, establecen un vínculo con la expresión a la manera de una pregunta antes que una razón, y contactan inmediatamente con la imaginación antes que con la representación, pero sólo en la medida en que la alusión se enlaza a un acontecimiento que es el de la propia ausencia o vacío, provisto de una tónica abierta que resulta diferida o permanece por fuera de la representación, en la que radica, sin embargo, la posibilidad de comprensión del sentido, aun cuando se trata de una comprensión que es un silencio de razones, *anterior* a cualquier interpretación, verdad o juicio. Al pensar en la naturaleza de una evocación, de una sugestión o de una alusión, en efecto, estamos recurriendo a algo extra-representativo sin lo cual la representación sería una letra muerta y sin lo cual no se comprendería, pero recurrimos a ello para salvarlo en la evocación del peso mismo de su representación y en tanto que acontecimiento inclasificable.

De modo que el sortilegio del verso consiste en trasladar a las superficies de la escritura la realización de un acontecimiento incorpóreo y cualitativo que, en su profundidad material, Mallarmé definió como *la música de las cosas*, como una música sin representación (incluso inaudible o muda). El sortilegio de la sugestión resulta de entablar una relación con aquello de lo cual libera una *dispersión volátil* (la música en todo, la respiración o el espíritu), sin dejarlo caer bajo el peso de la representación, manteniéndolo como irreductible tanto a lo designado como a lo significado, pero mostrando la *implicación* entre la moral de los estados de cosas y la moral del sentido. Para liberarse del concepto y su objeto, la poética del efecto recurre a la potencia de figuración que reside en el símbolo (que es alusión en tanto *crea* el espacio vacante), hallando así la *figura*, la *escena* o el *motivo* en el lugar del lenguaje donde irrumpe lo que no puede ser razonado sino preguntado, devuelto en su modo de *decir* o de *contar el sentido*, en la cita y sus resonancias.

En segundo lugar, cuando Mallarmé habla de espíritu no piensa en una trascendencia asignada en algún lugar de la duplicidad *interior-exterior*, *extenso-inextenso*, sino en una *dispersión volátil* o *musicalidad de todo* que nos invita a hallar las fuerzas de una materia *informal* –el espíritu es aquello que pasa por (o se toca en) esa musicalidad (que es la Idea o ritmo entre relaciones). Algo que se libera al ser rozado por la musicalidad de todo, o por algo tal como el sonido de las cosas –como apertura hacia su propia resonancia. Es por esta *disposición*, gracias a esta *iniciativa*, que « *on a touché au vers* ». El verso se libera, como *sobrenaturalidad* (como « le terme surnaturel » que él es), como lo que desborda la ley de la naturaleza del lenguaje, en virtud de su capacidad de convertirse en un intervalo por donde pase o en donde golpee la música de las cosas (o la Idea de donde emerge el sueño; o el decir que ante todo canta y sueña). De modo que aquello que Mallarmé llama espíritu o dispersión volátil es aquello que *vibra* donde vibran las cosas, algo que vibra *con*, que debe desaprender lo heredado; se trata de encontrar las relaciones entre los ritmos liberados de las referencias heredadas o asumidas, de las abstracciones rígidas, de los puntos cuantificables donde se fija lo que es cambio o movimiento. Las cosas liberadas del

---

detenerse en el crujido de sus efectuaciones o representaciones, pero sobre todo, se salva la verdad del acontecimiento evitando que llegue a confundirse con su inevitable efectuación: la adivinación es una especie de contra-efectuación que dobla la efectuación, liberando al acontecimiento del peso de su propia efectuación (del peso de una cualidad o de un estado de cosas), y con ello queda salvado de fijarse en una representación. CF. Deleuze, G., “Vigésima serie. Sobre el problema moral en los estoicos”, en *Lógica del sentido*, p. 152-156, 1994 [1969].

sueño polar. De ahí que el acto de escribir en tanto sortilegio sea el lugar de una *conspiración*: de lo que respira *con* otros, el lugar común de lo que se respira.<sup>53</sup> De ahí también que al lanzarse al encuentro de esa dispersión volátil de las materias y los cuerpos, la escritura dependa de la operación mágica –que consiste en preguntar el acto de escritura hasta el origen. Buscando remontarse desde las profundidades de las materias a la superficie de las palabras, el acto de escribir se interroga en el origen y el verso multiplica superficies produciendo un pliegue entre lo semiótico y lo semántico, entre la percepción y el objeto, entre lo cualitativo y lo cuantitativo, o entre el plano de consistencia y el plano de representación.

De ese modo, en esta conferencia cuyo título insinuaba una disertación sobre las tensiones entre la música y las letras, Mallarmé propone una multiplicación de los lugares por los que la escritura y el verso se diferencian del elemento de la representación y del signo –anunciando que esos lugares son también nuestro derecho al silencio: nuestro derecho, incluso, a lo que Roland Barthes llamó *idiorritmia* (2003b, p. 84, 93 y 164). Según una operación que compromete recíprocamente el acto de escribir con la pregunta por los principios y con la lectura como una actividad desesperada, desplegando allí su propio sortilegio, la Literatura no busca causas, razones, verdades, sino lugares. Se alía en esta topología a la continuidad heterogénea de la que surge el lenguaje y a la que se conduce. Su ecuación melódica y su manera muda de cifrar se amparan en la continuidad de eso heterogéneo que no puede calcularse, no puede fijarse en un objeto ni un sujeto, pero que sin embargo describe grados de inserción, de inscripción, de indeterminación. El *interregno* de la lengua poética insiste en ese movimiento que está teniendo lugar; desea (o sueña) el pensamiento como proceso, tanto en el verbo como en el medio espacial-visual donde despliega sus líneas quebradas y su grafía (sus jeroglíficos). Pero esos movimientos no carecen de sentido, ni de pensamiento, antes bien, arrastran sus contradicciones, su propio impensado, el rostro sin espejo o detrás del espejo, persiguiendo el momento donde se apresa como un nudo rítmico, como modulación individual, una verdad; aspirando allí a la eclosión de visiones y correspondencias.

Si esta literatura (lectura y escritura) busca liberar la dispersión volátil de las cosas conservando de ellas una virtud atrayente, una plenitud, nativa, lo hace exigiendo el derecho al silencio. Correlativamente, esa virtud atrayente y nativa es la de un silencio que produce una *atracción superior como de un vacío*. Se trata entonces de una plenitud originaria que, sin cercar la realidad, se *dispone secretamente como un feliz hallazgo* –que se *tiene y mantiene* más allá de los tiempos. Esa libertad del pensar poético (y del verso) es la elevación prohibida y de rayo –como conciencia de lo que falta en mí o de lo que brilla en otra parte. No obstante, en la vacancia no hay parte, *otra parte*, no hay yo, sino un nosotros. Tampoco lo que sucede allí puede tener un uso o una utilidad. *A través del espacio vacante* se extiende la imparcialidad del espacio, que Mallarmé comprende como *la imparcialidad del silencio* (« *silence impartiale* »). Y esa imparcialidad tiene que ver con la *impersonal magnificencia* del Misterio –con lo que *insiste*.

---

<sup>53</sup> Ya hemos utilizado este juego etimológico entre los términos *respiración* y *conspiración*. Remitimos nuevamente a Néstor Cordero que establece la etimología de la palabra *conspiración* en relación con la *simpatía* (en griego *sumpátheia*), por lo cual supone un estado de ánimo o una pasión compartida (*sum-*): “En las traducciones latinas se propusieron para *sumpátheia* dos términos que actúan este carácter: *concordia*, que significa compartir el mismo corazón (*cor*), y *conspiratio*, o sea, compartir la respiración. Desde el punto de vista puramente físico, la *sumpátheia* significa ‘la interacción y afinidad de las diferentes partes de una estructura unificada’” (2014, p. 181).

Mallarmé propone en la conferencia una profusión del tema, de modo que la poesía obra *entre* la música y las letras hallando ahí el ámbito tanto de la invención como del hallazgo de un oído –afirmando con ello la necesidad de espaciamentos, consustancial y originaria a toda escritura, en el sentido de una escucha fundacional y primitiva. En otras palabras, lo que insiste es la necesidad de crear la cavidad de un oído, como fiesta voluntaria y solitaria, pero también como clarividencia.

Sin embargo, como hemos sugerido, esta escucha no es la del oído referencial o físico –sino la de un oído que oye en la noche de la voz, en la noche del sonido, algo así como un *oído negro* que posee la cualidad de adivinación en la noche.<sup>54</sup> Se trata de un oído imparcial capaz de escuchar el silencio imparcial. El lugar de la escritura también es el de la invención de este oído. En las topografías de ese oído, y en su génesis, habría que pensar la materialidad de la vibración de las palabras y del sonido de las nociones, así como también aquello que Mallarmé subtiende cuando habla del ritmo de las imágenes.<sup>55</sup> Reencausar el ritmo en las imágenes es también reinventar una zona de resonancias y de gradientes para los tropos o figuras que la retórica codifica, pero que quien escruta el acto de escribir hasta el origen imagina como umbral de un aspecto inexplorado del sentido. Mallarmé se interesa entonces por este lugar en que la escritura tiene lugar, para lo que la escritura tiene lugar, que corresponde con la dimensión inexplorada del lenguaje y de la que el lenguaje participa, considerada según un aspecto a la vez *musical*, a la vez *imaginal*, de los ritmos. Ahora bien, el imperativo de percepción que la sonoridad callada de las letras exige, esa sonoridad de la escritura, explica que si la idea es música y ritmo entre relaciones sea también el umbral del sueño –un tipo de percepción que no sólo descansa en el lenguaje sino que es también alucinatoria porque comunica con un exterior sin objeto ni sujeto, de modo que la escritura es un espacio vacante que *deja ver los sonidos y oír las imágenes*. En cierto modo se trata de un aspecto alucinatorio del lenguaje, porque es una musicalidad sin sonido, un sonido sin objeto.<sup>56</sup> En el pliegue entre la memoria y la materia de la escritura, entre una serie temporal y una serie espacial, pero también en el pliegue entre lo existente y la existencia, entre el presente y la recurrencia del porvenir en el presente, tiene lugar este oído.

### *El oído negro*

Como vimos, en la profusión de motivos o las *variations sur un sujet*, el lugar donde la escritura tiene lugar y donde se pregunta de una manera original, no es otro que el espacio de inclusión *entre* la Música y las Letras –a lo cual Mallarmé se refiere

---

<sup>54</sup> A partir de lo que Eliphas Lévi había llamado *inteligencia negra* para caracterizar un tipo de “adivinación en la noche”, Juan Salzano acuña la figura de una *percepción cavernaria* con la que caracteriza una experiencia-percepción alimentada por el pulso embrionario de las materias (Cf. Salzano, 2009, p. 23.). A la luz de estas relaciones creamos la figura del *oído negro*, también cavernario, también un oído que “ve” en la noche.

<sup>55</sup> En « Sur la philosophie dans la poésie », Mallarmé escribe: « Je révère l’opinion de Poe, nul vestige d’une philosophie, l’éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra ; j’ajoute qu’il la faut, incluse et latente. [...] Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, *mille rythmes d’images*. » (OC II, p. 65. El subrayado es nuestro).

<sup>56</sup> Esa cualidad alucinatoria coincide con lo que no es ni ilusión ni toma de conciencia, sino una ilusión utilizada para producir ser, o para construir un lugar de la Presencia alucinatoria, que Deleuze leía en el Barroco: “Siempre despliego entre dos pliegues, y si percibir es desplegar, siempre percibo en los pliegues. *Toda percepción es alucinatoria porque la percepción no tiene objeto.*” (Deleuze, 2005 [1988], p. 121).

como *eso que él ama*.<sup>57</sup> La poesía es la escritura que trabaja resueltamente en la colaboración entre esas dos series: la serie espacial en la que tiene lugar la lectura y la serie temporal en la que tiene lugar el oído: « moyen scriptural et verbal » (*OC II*, p. 474) o « la valeur verbal autant que celle purement hiéroglyphique » (*OC II*, p. 475), como los llama en “Sur le vers”. En este sentido, la conferencia es la instancia de una digresión que no sólo arrastra las disputas estéticas entre la música y las letras en el marco del wagnerismo francés, sino que además prepara el suelo para el juego propio de la escritura, o dicho de otro modo, lo que está en juego es la imagen escrita existiendo para nuestra cultura como desplazamiento continuo entre el orden de la visión y el orden del oído, desplazamiento consustancial que pone en cuestión el logocentrismo dominante que en las lenguas alfabéticas conduce a la ilusión de una identidad entre el habla y la escritura –o el sentido común de que la escritura es la traducción gráfica de la palabra. Idealismo logocentrista que –como demostró Derrida- es un fonocentrismo –y un estatuto privilegiado del significado como plenitud de la presencia, respecto del significante que es su rastro exterior. Esta neutralización del espacio o de *la pensée de l'écran* –como lo llamó Anne-Marie Christin (1995, p. 8)- pone en juego la reducción del soporte, el fondo y la superficie, en función de la abstracción de la idea, la figura o la forma –y con ello, la reducción de la percepción al pensamiento; de la fuerza a la forma y de la forma a la significación. La escisión fundacional entre la esencia y la apariencia, o entre la presencia y la ausencia, se reproduce en la fractura visual/verbal que actualiza la separación entre lo fenoménico, confinado en el orden espacial de la visión, y la idea, en el orden temporal de la palabra. Como mostró Christin, esta fractura se halla en el centro de la tesis atribuida a Lessing, que Leroi-Gourhan retoma en su teoría sobre la evolución de la escritura: la creencia de que la literatura es arte del tiempo y las artes plásticas son artes del espacio; tesis que encuentra en la estética de Schopenhauer, el momento paradójico de su paroxismo al llegar: « à fonder sur un espace devenu exclusivement figural la vocation représentative de la peinture, à les identifier l'un à l'autre dans une sorte de fatalité asphyxiante et prosaïque qui les oppose ensemble à la musique, art idéal, art majeur, dégagé du monde phénoménal et reflet pur de la Volonté » (Christin, 1995, p. 23).

Lo que está en cuestión no es sólo el pensamiento de la cosa como *lo que ésta es*, confundido con la experiencia de la *palabra pura*, y ésta confundida con la experiencia misma –como advertía Derrida (1989, p. 17)-, sino también, la identificación entre el elemento-sonido y la letra, la identificación del signo con el significante, y del significante con lo significado; y finalmente, aquel presupuesto de la metafísica del signo que considera que toda presencia está siempre ya apresada en un significar –al que ya nos hemos referido siguiendo la crítica de Agamben (1995, p. 255-266).

La poesía *conspira* entonces *entre* la música y las letras porque su propia legalidad se ubica *entre* el privilegio de la imagen y el privilegio de la voz, evidenciando la implicación de una en la otra, en la medida en que la imagen hace resonar una sonoridad propia del mutismo, a la vez que la música (incluso como música mental o sonoridad callada) hace refractar en ella la visualidad de lo invisible; en otros términos y según una expresión de Nancy: “nos hace oír un hablar anterior o posterior al habla” (2006a, p. 9), y nos hace comprender una presencia que se socava en su lejanía perdiéndose en las líneas de fuga de todas las presencias. La crisis del verso y el derramamiento del verso oficial en el verso libre representan un acontecimiento fundamental porque expresa la puesta en evidencia de esa conspiración y de sus efectos

---

<sup>57</sup> « La Musique et les Lettres »: « Tant de bienveillance comme une invite à parler sur ce que j'aime » (*OC II*, p. 65).



–prueba de ello es la charla que ofrece Mallarmé en Oxford, pero también, sus experiencias de un verso espaciado, dispersor de las medidas, prismático, en partitura, que desborda incluso el verso libre, «emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites» [“empleo al desnudo del pensamiento con suspensiones, prolongamientos, fugas”] (*OC I*, p. 391), como es *Un Coup de Dés*.

En un esfuerzo por sistematizar la conferencia, podríamos decir que ésta aborda la coparticipación y reciprocidad entre música y letras manteniendo siempre las diferencias entre ambos términos, según lo que podríamos llamar dos *transfusiones*. La primera es la transfiguración o *transfusionalidad* de la música en el silencio, llegando a postular, en la *cualidad del silencio*, el material más propio de la escritura. La segunda es la que anticipaba en la metáfora revolucionaria, y tiene que ver con la transfusión de la crisis ideal en la crisis social, para retornar al punto de una nueva crítica del lenguaje como moneda de cambio, y por lo tanto una resistencia al elemento de la representación a la luz de sus efectos en el plano social y político.<sup>58</sup> El espacio vacante [*espace vacant*] o la atracción superior de un vacío al que tenemos derecho [«une attirance supérieure comme d’un vide, nous avons droit»] (*OC II*, p. 67)] implican no sólo la posibilidad de *decir el espacio*, sino también *decir el vacío*, comprender el valor del vacío, de los espaciamientos, de los intervalos, conduciendo con ello a una interrupción de la totalidad coherente, prosaica y cerrada sobre sí misma que quiere presentar la metafísica de la modernidad; proponiendo con ello otra dinámica semántica y otra sintaxis para leer los lugares, y los contagios entre tiempos.

Así pues, Mallarmé va a establecer en el espacio simbólico (e imaginario) de las letras la continuidad entre ambas crisis, y si la crisis ideal (la del verso) es comparable a la otra crisis (la social) es porque ambas prueban que algo como “las Letras” existe.<sup>59</sup> Prueban que algo tal como ese *oído cavernario* tiene lugar, y prueban además su necesidad. En realidad, el hecho de que sendas crisis se diriman en el espacio de las letras muestra que la exigencia de un lugar para la literatura no es sólo la demanda de una soberanía ganada por el verso en el lenguaje –y en él, la liberación de las fuerzas volátiles o de la musicalidad de todo, incluido el pensamiento. En la exigencia de un lugar para la literatura descansa también la potenciación del *pensamiento descubierto* en el *pensamiento expresado*, su *ex-posición* marca la *disposición* del lenguaje hacia una realidad no clausurada ni muerta y la *creación* de un espacio para la escucha. De ahí que el espacio de las letras se extienda deliberadamente hacia una disputa que tiene lugar no sólo en la Academia sino también en la prensa de información. De ahí también que la concomitancia y convergencia de ambas crisis indique simultáneamente una soberanía ganada (o deseada) en un lugar que atañe a la creación de lo común, de un nosotros.

Haciendo alusión, por un lado, a la dehiscencia que existe entre la palabra y la escritura, y por otro, a la participación del lenguaje en las distintas disciplinas que acuden a él para clarificar y perfeccionar sus construcciones y descubrimientos, Mallarmé retoma el hecho de que el lenguaje no es una simple técnica entre otras.<sup>60</sup> No obstante, esta mención aspira a poner en juego *otra cosa*, si el lenguaje fue una convención en épocas clásicas («une convention fut, aux époques classiques», *OC II*,

---

<sup>58</sup> Para una crítica de la diferencia entre *parole brut* y *parole essentielle* véase el texto de Blanchot “L’expérience de Mallarmé”, en *L’espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, p. 37-52.

<sup>59</sup> «La Musique et les Lettres»: «[...] la considérable appréhension d’une attente étrangère, me ramènent on ne sait quel ancien souhait maintes fois dénié para la solitude, quelque soir prodigieusement de me rendre compte à fond et haut de la crise idéale qui, autant qu’une autre, sociale, éprouve certains: [...] Quelque chose comme les Lettres existe-t-il» (*OC II*, p. 66).

<sup>60</sup> Bertrand Marchal agrega una nota a esta referencia donde constata que Mallarmé reproduce el modo en que se define la cosa literaria para la retórica clásica. Cf. *OC II*, p. 1604, nota 1.

p. 65), lo que interesa ahora no es la adecuación o la *justeza* de las expresiones, « l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine » [“el afinamiento, hacia su expresión burilada, de nociones, en todo dominio”] (OC II, p. 65), sino salvaguardar el Misterio –aquello que emana del espíritu y a él regresa.<sup>61</sup> La poesía tiene que salvaguardar el misterio y esto es *alguna cosa* que nos vuelve a radicar en la *noche*, que representa un *antiguo deseo* –“un deseo muchas veces denegado” (OC II, p. 66). Sin embargo, si la crisis ideal es un enigma que *ensombrece* la tarde en una *brusca duda*, descubre a su vez una vocación (un entusiasmo o una pasión), algo de lo que se quiere hablar con un *élan* –es decir, siguiendo un instinto, un palpito, o una inteligencia que es la inteligencia de los afectos. La crisis social y la crisis ideal son por igual aquello que nos pone a prueba, escrutando el acto de escribir, así como el acto de nombrar, y finalmente, el acto de poblar, hasta el origen. Se sale de allí con este impulso o *élan*, con esta fuerza que potencia una experiencia consciente en el lenguaje, que es aun la experiencia de un riesgo, incluso de un peligro, el cual se ha querido ocultar o evitar: ese peligro es un enigma que subsiste más allá de todo ordenamiento y de todo estado, un enigma ante el cual no muchos se han sublevado [*se sont dressé*]. Mallarmé sugiere –en una afirmación donde deja en claro su intuición del lenguaje- que la retórica y la elocuencia clásicas han impuesto un orden para disminuir ese riesgo. Este riesgo es la conciencia de que el lenguaje –y en cuanto que se vincula con la percepción, con el entendimiento, con la memoria- *es un enigma que proyecta su sombra*. En el mismo sentido, el teórico del wagnerismo francés Théodor de Wyzewa, se refería a ese enigma como a un « nécessaire lien » (1895, p. 48); en efecto, para él, el sentido o la motivación que liga sonidos y sentidos a la emoción no es ni absolutamente arbitrario (o convencional) ni natural (originario o esencial), no responde ni a una fe ni a facilidades, sino que es misterioso; la *música verbal* o *potencia rítmica verbal* (a las que se refiere Wyzewa, cf. 1895, p. 84) se ocupa de ese lazo entre las nociones y los sentidos (entre pensamientos y emociones) dando marco a una *poesía pura* que consiste a la vez en una *experiencia pura*; o también, a una *palabra total* [*mot total*] o *noción pura* [*notion pure*] –como proclama Mallarmé (en “Crise de vers”, OC II, p. 213)- que se fundiera en una *emoción total* [*émotion totale*] –como quería Wyzewa (1895, p. 48). Ese tipo de investigación ha sido eludida por los que se precipitaron a oír un orden:

Très peu se sont dressé cette énigme, qui assombrit ainsi que je le fais, sur le tard, pris par un brusque doute concertant ce dont je voudrais parler avec élan. Ce genre d’investigation peut-être a été éludé, en paix, comme dangereux, par ceux-là qui, sommés d’une faculté, se ruèrent à son injonction ; craignant de la diminuer au clair de la réponse. Toute dessein dure ; à quoi on impose d’être par une foi ou des facilités, qui font que c’est, selon soi. Admirez le berger, dont la voix, heurtée à des rochers malins jamais ne lui revient selon le trouble d’un ricanement. Tan mieux : il y a d’autre par aise, et maturité, à demander un soleil, même couchant, sur les causes d’une vocation. (« La Musique et les Lettres », OC II, p. 66).

Muy pocos se sublevaron a este enigma, que oscurece así como lo hago, sobre la tarde, tomado por una brusca duda concerniente a eso de lo cual quiero hablar con ímpetu. Ese género de investigación quizá fue eludido, en paz, como peligroso, por aquellos que, dotados de una facultad, se abalanzan a su conminación; temiendo disminuirla en el claro de la respuesta. Todo propósito dura; una vez impuesto por una fe o facilidades, que hacen que exista, según sí mismo. Admiren al pastor, cuya voz, herida en peñascos malignos nunca le vuelve conforme a la turbación de un sarcasmo. Mejor aún: existe

---

<sup>61</sup> « La Musique et les Lettres »: « tout ce qui émane de l’esprit, se réintègre. » (OC II, p. 66).

por otra parte desahogo, y madurez, en demandar un sol, incluso escondiéndose, sobre las causas de una vocación.

Este es el propósito que dura de la poesía, su *pre-historia*, su cualidad *ex-temporal*: establecer una relación continuada y nunca semejante entre la voz y el silencio, entre la palabra y la escritura, entre la fe y la facilidad (entre la convención y la naturaleza, o entre la necesidad y el azar), que implica el momento en que se empieza o se decide hablar, en que se interroga el acto de escribir hasta el origen. Hablar y escribir ante el riesgo del silencio, ante la extenuación del sol.

Paradójicamente, en las bodas entre las letras y la música, el lenguaje engendra la « sonore profondeur » (OC II, p. 511) del silencio: una escritura cuya voz omitida extiende su oración « à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels » [“en esas intemperie por donde nuestra pasión releva diversos cielos”] (OC II, p. 66). Las palabras se despliegan en la intemperie, sobre lo que no responde –como la voz de un pastor que habla a las rocas- pero esa iniciativa es sin sarcasmo. Como contento y madurez, la escritura es un silencio que se dirige hacia lo otro del lenguaje (pero también al amontonamiento intelectual) y como anhelo de alcanzar una claridad – incluso en su caída. Lo que no (co)responde, sin embargo, no implica una indiferencia, antes bien se trata de alguna *sombra*, una *brusca duda*, una *intemperie*, una *tempestad lustral*, un *silencio imparcial*, más aún, una *comarca*, una *fiesta a voluntad y solitaria*; es decir que esa intemperie es todo aquello que produce una *eclosión en nosotros*. Si el ser problemático de la escritura es aquello que no responde (por lo que hay que responder),<sup>62</sup> ella despliega sus fuerzas o sus fauces poniéndose a prueba en el *tónos* de una voz-sin-voz que se busca trasponer en el libro y que se dirige desde la inefabilidad de lo existente, para desmentirla: porque *lo indecible miente*. La escritura se dirige a las naturalezas que no hablan, hacia las fuerzas que no responden, hacia lo que no corresponde, o bien, a lo que insiste en la lengua.

No se espera respuesta porque, de otro modo, existe desahogo y madurez en demandar una clarividencia, surgida del acto de escribir –una claridad que sólo puede resultar de la preparación y la disposición de la escritura, porque no tiene que ver con lo significado sino con los lugares por donde pasa el gesto que anticipa todo significar. Aún cuando la tarea de escribir toque su ocaso, la clarividencia de quien escribe es el riesgo que se corre, como entrada en el silencio y sus ecos, donde reside el enigma de la música en las letras, y del sentido en la expresión; es el peligro también de recorrer la *intempestividad* de lo que no tiene palabra. En los mutismos de lo escrito, en sus sombras, se refleja y refracta aquello que habla desde la privación de habla, pero también lo que repercute en la noche haciendo visible lo invisible.

Finalmente en las pasiones que levanta lo tensado entre música y letras, se encuentra un deshago y una madurez al demandar una dignidad de la poesía. La pregunta entonces por las causas de una vocación que se da más allá de la obra implica una salida hacia el exterior, hacia el afuera, pero también un destronamiento de la pareja

\_\_\_\_\_□

<sup>62</sup> Problema que Platón consideraba en el *Fedro* cuando pensaba en las palabras escritas cuyos sentidos ruedan por doquier (sin posibilidad de defensa, de aclaración o de respuesta). Así Sócrates esgrimía: “Porque es impresionante Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier...” [275 e]. Sobre esto mismo también véase la crítica de Derrida a la metafísica del signo en “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, op. cit, 1975, p. 93-261.

forma-significación, reclamando en su lugar una atención hacia las maneras. Así pues, por un lado, la variación sobre el enigma del lazo entre la música y las letras desemboca en una consideración de las maneras, extraídas de un fondo que tiene una luz propia. Por el otro, la voz pese a todo, la voz del pastor que habla a las rocas, vuelve a instalar el sentido en un espacio de efectuaciones, de superficies, donde se busca salvar el acontecimiento (más acá de sus razones, o de sus causas).

Más aún, este enigma que reside en el acto mismo de escritura, se halla no obstante vinculado, al mismo tiempo, al acto de orar y de obrar, pero ahora, como movimiento o iniciativa de un silencio imparcial, se convierte en un llamado que es sin súplica y sin respuesta. Por esto, el *mecanismo literario* o la *ficción* acepta una palabra – audible o legible- que golpea sobre las materias buscando su punto de irradiación, la musicalidad, la capacidad de resonar –y no el esclarecimiento de una esencia, una cualidad o un atributo. En ese sentido, no se espera una verdad sino una manera, es decir no tanto *lo que es* sino lo que *resulta*. De ahí que lo que se manifiesta en ese crepitante silencio es el eco de una resonancia y a la vez el *tour* de la frase que ayuda a la eclosión en nosotros de aciertos y de correspondencias. En el lenguaje tiene su morada el enigma. No pocos se han lanzado a considerar el lugar de la escritura, pero pocos han asumido su enigma: lazo necesario o condición de la literatura en tanto que pregunta por su propia necesidad de ser y por su práctica, afirmando en la crueldad de las determinaciones el fondo indeterminado del que ellas surgen. Esta permanencia es un requerimiento extraordinario, que concluye con la afirmación absoluta y paradójica: *la literatura existe a excepción de todo*.

Or, voici qu'à cette mise en demeure extraordinaire, tout à l'heure, révoquant les titres d'une fonction notoire, quand s'agissait, plutôt, d'enguirlander l'autel; à ce subit envahissement, comme d'une sorte indéfinissable de défiance (pas même devant mes forces), je répons par un exagération [...]. Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. Accomplissement, du mois, à qui ne va nom mieux donné (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 66).

Ahora bien, he aquí ante este requerimiento extraordinario, luego, revocando los títulos de una función notoria, cuando se trataba, más bien, de enguirnaldar el altar; a esa súbita invasión, como por una suerte de indefinible desconfianza (incluso ante mis fuerzas), respondo con una exageración [...]. Sí, la Literatura existe y, si se quiere, solamente, a exclusión de todo. Realización, al menos, a la que no le cabe nombre mejor puesto.

Eso que existe a exclusión de todo, que se cumple en la Literatura, es el misterio que se afirma en las letras, es decir en la escritura, que supone la traducción de una serie temporal en la que prima el sonido a una serie espacial en la que actúa un simbolismo visual, que será nuevamente reconvertida en un simbolismo oral con la lectura. Pero además, la Literatura, al reclamar el lugar de la excepción, y a diferencia de otras escrituras, se inmiscuye más aún con el misterio en tanto se adjudica la zona de un umbral que es el de esta entrada en la noche, en este oído negro y cavernario, adecuado para un conocimiento en lo cambiante, en lo moviente, alimentado por el pulso embrionario de lo que está surgiendo. La literatura es el lugar de la palabra que se pregunta hasta el origen (en su polen). Una palabra que agrietada habla con las materias y con las piedras. Al preguntarse allí, ante el mutismo, por el sentido de las palabras esenciales, la literatura se adjudica la posibilidad de una mirada en la noche del sentido y de un oído en el silencio de las materias. Se adentra, entonces, en el misterio de lo que no tiene lógica ni retórica, porque es *anterior* a las proposiciones, a las designaciones y a las significaciones; se inscribe, por el contrario, en un espacio de temporalidades y

velocidades sinuosas y móviles que busca *crear* en la simultaneidad de lo que actúa y es actuado, preguntando de ese modo su comarca y su doctrina. La Literatura es el nombre que se da a las iniciativas y a los propósitos de una existencia en la intemperie, sin certezas, sin conclusiones, sin fines. Como vocación y como riesgo a través del enigma –sin función, sin altar.

Si la literatura existe únicamente a exclusión de todo no es porque niega la vida para afirmarse, sino porque ella misma no pertenece a lo que existe, es un proceso, una proyección en la obra siempre por venir –parafraseando a Deleuze, se puede decir que ella *insiste* y no que existe, entidad inexistente, “con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa” (1994 [1969], p. 28). En efecto, lo que existe a exclusión de todo plantea la paradoja de la inexistencia. Pero lo que insiste más allá de todo explica la imposibilidad de los resultados, de los infinitivos. No se trata de afirmar que todo el sentido se concibe ahora bajo el orden de la ficción, sino que el modo de existir de la Literatura excluye lo que ella sabe no ser (cosa, objeto, sujeto, conclusión, acabamiento, estructura, fin). La Literatura es una isla, es ese pliegue que recoge y divide todas las escisiones, asumiendo sobre sí la fractura entre el significado y el significante, entre la letra y la voz. Es decir que una vez que se ha entrado en la literatura (entre la música y las letras) se disuelven la barrera que separa el *je/Moi* (y las barrera del signo), todo allí es alteridad, todo en ella es afuera. Como en “Semper aedem” de Baudelaire, « Quand notre cœur a fait une fois sa vendange/ Vivre est un mal. C’est un secret de tous connu » (1972 [1861], p.71). Conocer el riesgo de la Literatura es conocer su mal, es entrar en la noche, una vez que se ha entrado en la noche, en el *spatium* del sentido, la ineptitud para concluir se convierten en un riesgo y una delicia de lectura.

□

#### *Los medios recíprocos del Misterio*

La especificidad de las Letras (de la escritura) consiste en una persecución mental, una disposición, una afinidad, un afecto de discurso: algo que *define o certifica*, según sus propios mecanismos, un espectáculo que responde a « une imaginative compréhension [...] dans l’espoir de s’y mirer » (OC II, p. 68). Es decir que entre reinos, la literatura define o certifica la realidad en la forma de una *comprensión imaginal* que, sin embargo, aspira y no aspira a la imagen. Aspira, y esta es la apuesta mallarmeana, más bien al fondo del que la imagen surge (sus ritmos) que a las formas (su representación). La creación de imágenes es la consecuencia de una invención tan prodigiosa como la instrumentalidad del lenguaje, pero que no obstante no se reduce a los objetos, ni a sus fantasmas, y si la escritura no representa la lengua sino que imagina, como dice Chirstin, « l’existence d’un sémantisme spatiale » (1995, p. 28), para Mallarmé la literatura (y fundamentalmente la poesía) conciben la existencia de un espesor del misterio en la noción.

Como anticipaba en 1862, en las « Hérésies artistiques »: « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l’abri d’arcanes dévoilés au seul prédestiné : l’art a les siens » [“Toda cosa sagrada y que quiere permanecer sagrada se envuelve de misterio. Las religiones se atrincheran al amparo de arcanos develados sólo al predestinado: el arte tiene los suyos”] (OC II, p. 360). También predestinados al misterio, la música y la poesía –nuevamente en el punto en que despiertan el sueño- desenvuelven la visión concreta de lo que no tiene objeto, ni fin, ni noción, ni causa.

□

De ese modo, el lazo entre *la Música y las Letras* significa un intercambio de aquello que debe sobrevenir: una lazo en función de los medios recíprocos del Misterio. No como complemento sino como reciprocidad:

Alors, on possède, avec justesse, les moyen réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 69)

Entonces, se posee, con exactitud, los medios recíprocos del Misterio –olvidemos la vieja distinción, entre la Música y las Letras, no siendo más que la participación, deseada, por su reencuentro ulterior, del primer caso: la una evocatoria de prestigios situados en este punto abstracto del oído y casi de la visión, transformado en entendimiento; que, espaciado, confiere a la hoja de imprenta un alcance [pentagrama] igual.

Haciendo a un lado las distinciones entre los dominios de la música y de las letras, Mallarmé imagina ahora una participación común: el punto en que ambas comparten y encuentran el sentido abstracto (no referencial) de un oído y de una visión (que ve en la noche) –y que, por esa reciprocidad entre ellas, se vuelve entendimiento. Un punto de abstracción ganado justamente por ese oído y esa visión así creados. Una *abstracción cualitativa e informal* (tal como se prueba en la música) que es del orden de las disposiciones volátiles. Como el *papillon blanc* que está por todas partes y en ningún lado (cf. “Quant au livre”, *OC II*, p. 228). Indicando otro tipo de conocimiento en la medida en que ese oído concibe un modo de ver casi abstracto, y una clarividencia donde el Misterio deviene entendimiento, comprensión de aquello sin nombre, que no se domina. La escritura debe llevar, a la disposición de la página, el ámbito de ese oído y de esa visión así desarrollados. Transfundiendo el oído abstracto en el papel, en la superficie, en la sucesión y en sus pliegues.

Eso que Mallarmé denomina Idea, como escribió en la carta a Grosse, es para él el ritmo entre relaciones. El ritmo es un intervalo que constituye la dinámica semántica y la sintaxis de la escritura, de modo que no se reduce a la especificación del concepto, ni a la autenticación de la idea, ni a la selección de atributos ni a la determinación de los géneros; antes bien, propicia un medio cuyo principio se remonta a ese oído y visión adivinatorios y vacantes, capaces de *experimentar*, con exactitud, el Misterio. Lo que está en juego es la posibilidad de experimentar un fenómeno en el orden de lo invisible y una música en el orden de los mutismos: hacia lo oscuro (lo extraño, lo incomprensible) y desde lo centelleante, la certeza de un silencio al que tenemos derecho. En ese pasaje se halla la experiencia de lo que se repite del presente en el porvenir, y desde el presente. Bajo estas nuevas condiciones, la certeza no es el yo que piensa, sino el acto de *escuchar hasta el origen y ver en esa noche*, es lo que proyectamos desde allí.

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelait l'Idée. (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 69)

Propongo, tomando riesgos estéticos, esta conclusión [...]: que la Música y las Letras son la cara alternativa aquí extendida hacia lo oscuro [extraño]; centellante allá, con certeza, de un fenómeno, el único, que llamaré la Idea.

La Idea es un Misterio, precisamente por la reciprocidad de esos medios, por su cara alternativa donde se fija y se escapa, a la vez, el sentido.

### *El escritor ante la multitud*

Finalmente, referimos brevemente a la otra transfusión, la de la crisis ideal en la crisis social –donde se pone en juego la experiencia de la injuria. Toda historia comienza siempre en la injuria de un nombre. O todo nombre –como enseñó Borges– comienza como historia de una infamia. En este punto, Mallarmé pone en escena algunos imaginarios. Se refiere, en el marco, de la conferencia a los esquemas sobre los que se interpreta la historia literaria. Contra los apelativos de cabeza o jefe de escuela – que considera imprecisos y atribuidos entre rumores-, prefiere para sí la figura del *mistagogo*, aquél –según dice- que medita en el *laboratorio de sus intereses* (sus dilecciones), alguien que juega su rol (su parte) respecto de algunas ensoñaciones [*rêveries*] a determinar. No obstante, no trabaja solo, sino *en la sucesión del acontecimiento literario* y en la obsesión de « Renouer la tradition à des souhaits précurseurs » [“Renovar la tradición en deseos precursores”] (*OC II*, p. 70). No hay allí autor sino maquinaria. En función de esto, al mismo tiempo que Mallarmé se inscribe o toma parte en la historia literaria, la pone en duda, preguntará en seguida si acaso la escritura depende de consideraciones obtusas, o en realidad sale de una búsqueda y una necesidad que se prueba incluso en cada carta que las asistentes a la conferencia han escrito –es decir, que la literatura no es propiedad de academias y mercados, porque la legalidad de la escritura no está en las escuelas ni en el gusto, ni en las normas, sino en el *élan* del que participa el pensamiento en su cause hacia la expresión, en los acentos y modulaciones, y en la aspiración de crear un oído para la visión y los encuentros. Porque recordemos que ha dicho que la Literatura existe a excepción de todo, es decir, como necesidad de *ex-poner* en el lenguaje, de plegar, esas superficies oscuras y certeras de la Idea, sinuosas y móviles, o aquello que se distingue (que se ve) a partir de relaciones y correspondencias.

« La situation, celle du poète » (*OC II*, p. 71) no deja de descubrir una dificultad, o algo cómico: para el discurso periodístico el literato no es otra cosa que un lamentable señor que exilia su espectro en las ruinas lentas de la leyenda o del melodrama. Este señalamiento es inquietante, en la medida en que indica que la escritura se ha convertido para la cultura de masas en un espectáculo que necesita forjar mitos o tragedias con la vida del poeta, en busca de un lector. A este procedimiento de legitimación y de inquisición sobre la vida del autor –convertido en idiota o loco, en imbécil o demente-, Mallarmé lo llama « féodalité d’esprit qui menace l’Europe » [“feudalidad de espíritu que amenaza a Europa”] (*OC II*, p. 71). Donde la ciencia se entromete diagnosticando patologías, tal es el caso del uso, al que Mallarmé hace mención, de la palabra *dégénérescence* para referirse a los textos –del que deriva el mote de Decadentes. Se trata de mecanismos de control y de modelación de las subjetividades, que disciplinan los modos de conformar y de imaginar la existencia; pero que, sobre todo, disciplinan la imagen neutralizándola en la lógica, la retórica o la psicología. Disciplinan así a la poesía (y a la literatura) reduciéndola en la forma de la fantasía, el juego o la superstición. Ante todo, se halla ahí el mismo proceso de mercantilización de la obra de arte, que expone al pensamiento a su propia mercantilización. El proceso y el artista son así deshumanizados, y tratados como patrones de usos o comportamientos. Esta “vulgarización” comprueba para Mallarmé un hecho: la naturaleza no engendra al

genio, inmediato y completo, de ser así tendría la apariencia de genio y no sería un hombre; el escritor, por el contrario, *se hace*.

Lo que interesa de estas consideraciones que inscriben al escritor en el tramado social, y del humor con que aportan una mirada crítica contra la industria del espectáculo y la vida moderna sesgada por los aparatos de legitimación y difusión de la cultura, es que no sólo extienden sobre la vida del autor un papel y un rol en el marco de una impostura mediática, sino que además los lectores, las personas en general, conviven con la amenaza del signo, potencialmente reducidos o bien a casos clínicos o bien a boletas en las urnas del universal sufragio. En este sentido, como habíamos anticipado, resulta evidente el alcance que la disertación mallarmeana extiende como crítica de la sociedad contemporánea y a lo que tiene que ver con la vida en común. Este tipo de inclusión mutua entre los discursos y la cultura, calificada por Mallarmé como *panfletaria*, trata finalmente todo como basura. De modo tal que motiva una crítica al uso que la ciencia hace de la fisiología y a las predicciones que la prensa extiende sobre el destino de los hombres. En este doble campo de la *phúsis* y del destino, debe jugar, también, sus armas la Literatura, contra este sistema de la injuria que tartamudea en los periódicos se hace necesario postular la excepción, la diferencia, como espacios de una verdadera soberanía. Vemos entonces que la afirmación del Misterio (y sus noches), la exigencia de un espaciamento de la lectura, la necesidad de un espacio vacante que se oponga al elemento hegemónico de la representación en la construcción del sentido, no son metáforas poéticas, ni fantasmas biográficos. Son, más bien, la proclama de un derecho a los espaciamentos, a la distancia, a la exención. Sobre el acto de escribir escrutándose hasta el origen, Mallarmé expone expresiones concretas de una dimensión ética y política, del sentido cabalmente material y necesario de lo poético, como alternativa o como fuga de los discursos hegemónicos y estereotipados que regulan lo social, pero también, la percepción y el conocimiento. ¿Qué se roban o qué consiguen estos voceros de la injuria, del desprecio y la banalidad? El descrédito, dice Mallarmé, de lo que tiene de más valioso una capital (una sociedad): el lenguaje.

Así pues, Mallarmé brinda en esta conferencia un estado del lenguaje. De ahí, resulta necesario ante una tal manipulación de la opinión común (y del sentido común), que arrastran tales disputas (la de la representación política y la del verso libre), y que Mallarmé llama “de peso”, conduciendo y formando la unanimidad de la opinión, postular la necesidad de la excepción, de la diferencia –de un *unánime pliege*. En efecto, la estancia (lugar) en esta diferencia puede ser garantizada o invocada por los espíritus *gratuitos, extranjeros, quizá vanos, o literarios*.<sup>63</sup>

Finalmente, la conferencia retoma la concepción de la diferencia y de la gratuidad presentes en Wyzewa (1895) como dos cualidades específicas del arte. Les otorga, sin embargo, este relieve de la excepción y de la extranjería –verdaderas patrias o palacios sin estados, sin disciplinamientos. No se trata de una aristocracia del espíritu, de una singularidad ganada por el linaje, la herencia, el origen, ni siquiera ganada por la educación, sino por esta necesidad (y derecho) de sostenerse o modularse en la

---

<sup>63</sup> La necesidad de excepción tan necesaria como la sal: « Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité ; attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité –d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ; or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires. » (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 73).



diferencia y la vacancia, incluso gratuita, incluso vana. Lo literario es una diferencia que garantiza un extranjero, respecto de los discursos tanto clínicos como críticos.

Al terminar la conferencia, Mallarmé dice que más allá de todo discurso se impondrá una evidencia, que no es del orden de lo especulativo: el verso se emocionará por un *balanceo terrible y suave*, como el de la orquesta, pero con sus garras enraizadas en todos los presentes, el verso se impondrá en cualquier lugar para negar lo inefable, que miente.<sup>64</sup> Ese enraizamiento es la inscripción, y es la fuerza de las letras entre la música, la potencia de proferir la palabra (y el obrar de la palabra): o, según una expresión de Agamben, entrar en “el juego topológico de las conmesuras y de las articulaciones” (1995, p. 264). De ahí que el arte literario pueda definirse como un tema al cual todo se religa (« ce sujet où tout se rattache, l’art littéraire », *OC II*, p. 74), justamente por ser el ámbito de la *excepción* en el lenguaje, por producir la diferencia en los modos habituales, en las gramáticas; en el modo en que el lenguaje forma la realidad y le da normas; y en la manera en que los discursos se imponen en la opinión común.

---

□

<sup>64</sup> « La Musique et les Lettres » : « Le vers va s’émouvoir de quelque balancement, terrible et suave, cmme l’orchestre, aile tendue ; mais avec des serres enracinées à vous. Là-bas, où que ce soit, nier l’indécible, qui ment. » (*OC II*, p. 73).

□

□

## TERCERA PARTE

### Entre el Estudio y el Sueño

## Del silencio a las ciencias del lenguaje

### *Entre el Sueño y el Estudio*

Existe *otra obra* –que podría enmarcarse dentro de una producción “teórica” en los márgenes tanto de la obra poética como de las prosas ensayísticas o de circunstancia reunidas en las *Divagations*-, donde las reflexiones de Mallarmé sobre el lenguaje se extienden con cierto eclecticismo sobre el ámbito de los estudios de lingüística, de las etimologías y las mitologías comparadas –de esas incursiones dan testimonio un proyecto para una tesis sobre el lenguaje (conservado como *Notes sur le langage*) y las obras llamadas pedagógicas, que tradujo, adaptó y comentó (en particular, *Les Mots anglais* y *Les Dieux antiques*)-. Esas tentativas muestran un deseo de adentrarse en dichas disciplinas en el momento preciso en que la crisis poética alcanza su punto extremo –una crisis poética que no era únicamente una crisis personal o una crisis creativa, sino también una crisis de verso que anclaba sus raíces en una crisis metafísica-. En la correspondencia, Mallarmé llamaba al proyecto de Licenciatura y de Doctorado, “l’Étude”, y lo consideraba «l’humble servante de l’Imagination, elle collabore indirectement à mon conte interrompu» (*Corr.*, p. 457). El Estudio estaba entonces destinado a *pensar* la Imaginación que era el impulso del Sueño, es decir, de la Obra pura o la poesía interrumpida. Por ese motivo, hemos pensado la tensión entre las tentativas “fuera de campo” que representan esos acercamientos marginales al pensamiento del lenguaje (marginales por inconclusos o por responder, en muchos casos, a necesidades económicas) y aquellas tentativas nodales que corresponden a sus prosas poéticas, textos de circunstancia y poesías, como la tensión entre el Estudio y el Sueño.

Para nosotros, dicha crisis alcanza un grado de coexistencia fundamental con la fisura entre poesía y filosofía, que se testimonia como fractura entre *palabra poética* y *palabra pensante*, escisión que pertenece originariamente a nuestra cultura pero alcanza con la modernidad una clausura determinante consagrada en el quiebre entre pensamiento y goce, podríamos incluso decir, entre pensamiento e imaginación.<sup>1</sup> En ese sentido, si la poesía no puede volverse hacia el conocimiento es porque no es capaz de alcanzar un método ni una conciencia de sí, de ahí que se considere una representación sin conocimiento, una apropiación sin conciencia, o como la manifestación del “gocce de lo que no puede ser poseído” (Agamben, 1995, p. 13). Ahora bien, esta división al interior de la palabra se retraduce en una nueva escisión al interior del campo del saber, donde la lingüística y la psicología desplazan a la filosofía. La lingüística impone no sólo una imagen del pensamiento como lo hacía la filosofía sino también una imagen de la lengua, “de acuerdo –como señaló Deleuze- con la transmisión de consignas y con la organización de redundancias” (1980, p. 19). Al mismo tiempo, sobre el campo de la representación estética, las necesidades del mercado, el espectáculo y la invención de un arte de masas desplazan a la poesía poniendo en jaque el interés mismo de su impulso, imponiendo la coherencia totalizadora de otras temporalidades entre las cuales la

---

<sup>1</sup> Seguimos a Giorgio Agamben cuando sostiene que: “la escisión de la palabra se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo” (1995, p. 12).

música hace su entrada triunfal en el marco del proyecto de un “arte total” que el wagnerismo impulsaba. Es decir que, al interior de la palabra, las escisiones se multiplican y el valor de la palabra es negado por sucesivas ficciones que quieren expresar su superioridad bajo cualquier forma.

A propósito de estos cruces problemáticos entre pensamiento y lenguaje, Agamben hacía la siguiente observación: “Saussure representa en efecto el caso extremadamente precioso de un filólogo que, apresado en la red del lenguaje, siente, como Nietzsche, la insuficiencia de la filología y debe convertirse en filósofo o sucumbir” (1995, p. 256). Prácticamente en la misma época, Mallarmé representa inversamente el caso obligado de un poeta que intenta adentrarse en los estudios filológicos para no sucumbir en el silencio poético de una poesía a la que le fue negado el lenguaje. Sin embargo, como veremos, sus proyectos filológico-lingüísticos no prosperan, responden finalmente a necesidades económicas y se acaban en ello, el poeta retorna a la poesía, pero esta vez a una poesía de poemas de grillo, como el “Soneto en –yx”: «rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier» [“rimado por la hamaca, e inspirados por el laurel”] (*Corr.*, p. 386). De manera que Mallarmé representa en realidad el caso extremadamente peligroso de un poeta que reconquista para la poesía su propio bien, y esto no es tanto la música, sino *el decir* –que, como insiste en “Crise de vers”, no representa nada: *ante todo, sueña y canta* (*OC II*, p. 213). Se trata, como expresaba ahí, de reencontrar en la necesidad constitutiva de un arte consagrado a las ficciones, esa *virtualidad* que es el decir –o también, producir un *espacio vacante* para una experiencia que la modernidad reduce ya sea a la representación y al saber, modelados por entero sobre las proposiciones de una conciencia que designa tipos de soluciones posible en un sistema trascendente al campo de fuerzas en juego (un Estado, un inconciente, una estructura, una ley, un Modelo), ya sea al mundo sin estructura ni significación de los objetos que sólo poseen un uso, una función útil. Sin embargo, en tanto que el ejercicio poético de la palabra es coextensivo a la virtualidad de un sistema de relaciones que no puede ser vivido en la trascendencia de un metalenguaje, exige por eso, para ser vivido, ser subvertido, en un punto en que se afirma la multiplicidad, no como sentido común sino como “para-sentido”.<sup>2</sup> Y la poesía es en ese sentido esa lengua de la subversión.

De modo que si el proyecto de una tesis sobre el lenguaje fracasa, es sobre todo porque la red del metalenguaje formaliza lo impensado, y ahoga la lengua de la poesía. Si Mallarmé vuelve a la poesía para no sucumbir, es porque ese *espacio vacante*, para el cual la poesía no sólo debe generar las condiciones sino además custodiarlo, es el espacio de aquello que el pensamiento encuentra en sí y que no puede pensar, lo impensable que no puede dejar de pensarse y que, en realidad, como mostró Deleuze, “es algo que sólo resulta incomprensible, desde el punto de vista de un sentido común o de un ejercicio calculado sobre la empiria” (1988, p. 314). Ese elemento aleatorio, anomal, ciego, acéfalo, afásico, que designa como advirtió Blanchot “la imposibilidad de pensar que es el pensamiento” (citado por Deleuze, 1988, p. 324), es el misterio o el lugar más próximo de la poesía.

---

<sup>2</sup> Sobre el “para-sentido” y la paradoja como lo contrario el buen sentido y el sentido común, véase Deleuze, 1988, p. 316.

### *La ficción y el origen*

Entre un carácter abstracto o puramente hipotético y un modo de existencia bruto o fácticamente comprobable, el problema del origen va a dar cuerpo a una comprensión de la idea de ficción como límite y como potencial de lo irrepresentable. En esa brecha se abre la noción de ficción mallarmeana. A propósito de lo que consideraba una crisis ideal transfundida en una crisis social, y que coronaba una crisis de verso, Mallarmé declaraba en “La Musique et les Lettres” que las innovaciones o revoluciones en la poesía que había significado el verso libre conducían a, o surgían de, *una indagación del lenguaje hasta en el origen*: « l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine » (OC II, p. 65). El montaje de la ficción o el mecanismo literario tienen que ver para él, precisamente, con esa indagación hasta el origen del acto de escribir y del lenguaje. De esa indagación resulta la subversión del lenguaje, o al menos, la conmoción del verso oficial y escandido en los términos de una modulación individual y un nudo rítmico.

El uso de la ficción para exponer un razonamiento hipotético y condicional, el cual una vez asumido permite una serie de deducciones lógicas, daba forma en Descartes a una categoría del origen en el sentido de una categoría puramente lógica. De esa manera, la ficción del *hombre-máquina* (que retomaba en la V parte del *Discours de la méthode*) era una suerte de utopía experimental que se oponía a la del *animal-máquina* con el fin de exponer la tesis del lenguaje articulado como lo esencial del hombre. Ahora bien, si existe ahí un principio común a todo discurso especulativo sobre los orígenes es en la medida en que se busca razonar sobre una historia ficticia suponiendo que pudiera ser cierta en virtud de su propia racionalidad para, por esa vía, instituir una génesis supuesta de historicidad encadenada a partir de un orden racional.

No obstante, si bien la noción de ficción tal como se la apropia Mallarmé puede vincularse con su declarada lectura apasionada de Descartes, debe también enmarcarse en las reflexiones lingüísticas de sus contemporáneos. En tal sentido Ruppli y Thorel-Cailleteau (2005) repararon en el hecho de que la lingüística moderna retoma y reorienta el concepto cartesiano de ficción, por una parte a partir de la invención del indoeuropeo que saldrá la cuestión del origen absoluto (formulando un estado antiguo y *ficticio* que sirve de fondo para la reflexión sobre una lengua primera postulada antes como inaccesible); por otra, como apertura a una noción de “lengua-ficción” que pondría en escena el hecho de que las lenguas atestiguan la divinidad de la inteligencia humana, en tanto que ellas literalmente “façonne le monde” (Ruppli y Thorel-Cailleteau, 2005, p. 70).<sup>3</sup>

Más precisamente, tal como entiende Agamben, el descubrimiento del indoeuropeo como origen puede considerarse en el sentido de un umbral y de una *infancia*, y es allí donde particularmente nos interesa pensar el medio puro de ficción mallarmeana.<sup>4</sup> Por esos medios, se trataría de establecer una diferencia entre el

\_\_\_\_\_□

<sup>3</sup> Ruppli y Thorel-Cailleteau, remitiendo a la etimología recuperada por Erich Auerbach en *Figura*, recuerdan que la ficción es el hecho de *ingere*, es decir, de “realizar figuras”: « la figure étant elle-même cet objet tangible dans lequel se réalise l’idée : à la fois objet et forme, ou notion » (2005, p. 70).

<sup>4</sup> En el ensayo sobre la destrucción de la experiencia que llamó *Infancia e historia*, Giorgio Agamben lee en la raíz indoeuropea, restaurada mediante la comparación filológica de las lenguas históricas, “un origen, que sin embargo no es simplemente rechazado hacia atrás en el tiempo, sino que en igual medida representa una instancia presente y activa en las lenguas históricas” (2004, p. 69), de ahí que como origen es lo que está siendo representado, es lo que no puede preguntarse, y es lo que no adquiere su determinación de la realidad empírica sino de aquello que no ha extinguido en el presente la llama de su historia. Entendida así, la ficción de un origen permite postular la dimensión de una *historia trascendental*, que “constituye el límite y la estructura a priori de todo conocimiento histórico”

conocimiento y la verdad en el mismo sentido en que lo hacía Benjamin al afirmar que “El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no” (1990, p. 12) porque la verdad es lo que está siendo representado. Benjamin había comprendido que el origen concierne a la pre-historia y a la post-historia y que no puede nunca darse a conocer como evidencia fáctica, de ahí que “El origen, aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por <<origen>> no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar” (1990, p. 28). De ese modo, el origen no sólo ya no constituye una categoría lógica, sino que además posibilita un pensamiento de la historia que no estaría fundado en una causal teleológica, porque, por un lado, es la condición misma de la historicidad o de la *entrada en la historia*. Pero por otro, se vuelve hacia la problematicidad del elemento de la representación, allí donde tiene lugar lo que Derrida llamó “la historia del sentido”, que implica por igual el sentido de la historia y “la posibilidad del sentido, de la presencia pasada, presente o prometida del sentido, de su verdad” (1975, p. 276).

El origen se da solamente en el hiato de un pasado y un futuro ilimitados que tienen lugar –como la ficción mallarmeana- *bajo una apariencia falsa de presente* y como una *alusión perpetua*; por lo tanto, él es ese umbral (o himen) de donde *emerge el sueño* –y de donde emerge también *el decir*, que “ante todo, sueña y canta” (OC II, p. 213).

En la experiencia mallarmeana con la palabra poética (o palabra esencial), Blanchot encontraba « ce pouvoir de faire se « lever » les choses du sein de leur absence » (1955, p. 45). He ahí también el profundo deseo de la ficción mallarmeana, puesto que en ella reside un poder de hacer que el pasado y el futuro indeterminados se actualicen en el tiempo tenso e intenso de un instante, en el espacio tenso e intenso de una escritura. Entendida así, la ficción no es una representación mítica sino que actualiza la virtualidad de una idea, cuando ésta alcanza su punto problemático en el encuentro de su propio impensable. El fracaso de la tentativa mallarmeana de hacer pasar el lenguaje por una ciencia, de encontrar una imagen de pensamiento para la lengua, o de sistematizar la multiplicidad de la lengua en un sistema virtual de relaciones recíprocas entre entidades lingüísticas que hacen posible la palabra mediante un objeto trascendente o un “metalenguaje” –el cual si bien puede ser dicho como ejercicio empírico de una lengua dada, no puede ser vivido-, se explica en el hecho de que la virtualidad de la lengua sólo puede ser dicha en el ejercicio poético de la palabra porque sólo éste es coextensivo a la virtualidad, es decir que puede por eso aprehender el objeto trascendental produciendo un acuerdo o adecuación discordante, o más precisamente, sin capturarlo en una estructura trascendente.<sup>5</sup> Sin explicarse, sin excusarse, la ficción produce un pensamiento poético. De ahí que las ideas de Mallarmé

---

(Agamben, 2004, p. 69). El indoeuropeo, dice Agamben: “Se sitúa en un punto de coincidencia entre diacronía y sincronía donde, como estado de lengua históricamente no comprobado, como ‘lengua nunca hablada’ y sin embargo real, garantiza la inteligibilidad de la historia lingüística y al mismo tiempo la coherencia sincrónica del sistema. Tal origen nunca podría reducirse completamente a ‘hechos’ que se puedan suponer históricamente acaecidos, sino que es algo que todavía no ha dejado de acaecer” (2004, p. 69).

<sup>5</sup> Desde otra perspectiva, la complejidad del metalenguaje para una ciencia del lenguaje atañe no sólo a la delimitación del objeto y el método, sino que evidencia el carácter equívoco del lenguaje como objeto, lo cual consiste, como advierte Agamben (2004, p. 68), en el hecho de que el lenguaje no puede presuponerse, no puede objetivarse ni ser historizado, porque él mismo es *historizante*; es decir que él mismo es a la vez condición de posibilidad de los códigos y de las interpretaciones sobre esos órdenes que funda. En esta determinación se encuentra la clave de una relación controversial entre el concepto y la existencia.

sobre el lenguaje, la escritura y la poesía como interregno tengan lugar como ejercicios poéticos; de ahí, también, que el poeta debe volver a la poesía o sucumbir. No obstante, en esos otros intentos, como los llamamos, *fuera de campo*, hallamos un contraste, y sobre todo el modo en que las exigencias del orden establecido han ido avanzando y aplastando a la poesía. También Barthes en *Le plaisir du texte* encontraba en la literatura los medios de una ficción que fuera excepción de la dialéctica: a la manera de “La Biblioteca de Babel”, o de un libro en que se hallaran todos los libros, Barthes encontraba en *el texto* la condición de posibilidad de la « Fiction d’un individu (quelque M. Teste à l’envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : la contradiction logique » (1973, p. 10). Antes de eso, Mallarmé ya expresaba un malestar respecto de la dialéctica, en efecto, él buscaba en la ficción como medio puro, un medio *impersonal*, posibilidad de un *silencio impersonal* que fuera todos los silencios y ninguno (que fuera la ausencia de la flor, pero también una flor). Contra la dialéctica, la ficción mallarmeana concebía un mundo posible, una *noche solar* que terminara con el sueño polar, y que consistiera simplemente en el canto de un grillo, en el que se unen las tierras y los cielos, o adónde llegan todas las orillas.

### *La lingüística y el siglo XIX*

El siglo XIX experimenta y motoriza un fuerte auge de los estudios sobre el lenguaje y del desarrollo de la lingüística en el marco de una común preocupación por los orígenes, vinculada a una preocupación por el secreto de la vida y por su evolución. El origen del lenguaje se vuelve una cuestión fundamental que se aplica al origen de las sociedades, de la poesía y del conocimiento humano. Si en la época clásica se comprendía como una reflexión sobre el presente del hombre, con la modernidad se transforma en discurso *para-histórico* para el cual los términos “fundamentos” y “orígenes” aparecen rigurosamente intercambiables y necesariamente asociados.<sup>6</sup>

Con la publicación en 1816 del libro de Franz Bopp, *Sistema de conjugación de la lengua sánscrita, comparado con el de las lenguas griega, latina, persa y germánica*<sup>7</sup> se fecha de modo general el comienzo de la gramática comparada, y de ahí de la lingüística histórica y general. En Francia, Nodier publica en 1833 y 1834, su libro *Notions élémentaires de linguistique*. El otro acontecimiento importante para la lingüística francesa es en 1864 la fundación de la Société de Linguistique de Paris (S.L.P.) que aspira a distinguirse de los círculos positivistas reunidos en torno a la *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée* (1867-1915). La S.L.P., cuyo

---

<sup>6</sup> Para una consideración de la lingüística en 1870 véase Ruppli, M. y Thorel-Cailleteau, S., “La Lingüística en 1870”, 2005, p. 51-60. Sobre los contagios entre lingüística y poesía véase Laroche, H., “Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire”, *Semen*, nº 24, 2007. Para una relación de la lingüística del siglo XIX y Mallarmé véase también Saint-Gérard, J.-P., 1998, « “Comme une araignée sacrée...” : Note sur Stéphane Mallarmé et les sciences du langage contemporaines (1842-1898) », en *Mallarmé et la prose*, Poitiers, La Licorne.

<sup>7</sup> *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, Frankfurt, 1816. Traducida al francés en 1855 por Michel Bréal como *Grammaire comparée sanscrite, zende, grecque, latine, lithuanienne, slave ancienne, gothique et allemande*. La obra de Franz Bopp, como señala Foucault (1966), significa un aporte fundamental en el cambio de paradigma epistemológico de la época. No sólo establece un parentesco entre esas lenguas, sino que traza leyes comunes y específicas en el sentido de una evolución o progreso.



secretario será en 1868 Michel Bréal, emite en 1866 su estatuto general donde destaca la intención de apartarse tanto de la cuestión del origen como de la creación de una lengua universal.<sup>8</sup> Asignándose como campo de investigación el estudio de las lenguas, y en función de delimitar el dominio de la ciencia del lenguaje y del lenguaje como objeto, se lo circunscribe a la pertinencia de las leyendas, las tradiciones, las costumbres y los documentos, trazando además una fuerte alianza con las ciencias etnográficas.<sup>9</sup> De ese modo, la lingüística y la filología comparadas reclaman el dominio y la potestad sobre las relaciones entre literatura y verdad, imponiendo sobre la lengua y el pensamiento la imagen de un todo orgánico y coherente entre sus partes.<sup>10</sup>

A su vez, el descubrimiento del sánscrito y sus parentescos con las lenguas europeas antiguas y modernas inaugura para las investigaciones lingüísticas el campo de investigación de los estudios del indoeuropeo, atestiguando con ello un cambio de paradigma: se abandona en gran medida la investigación de las relaciones de la lengua con lo real y con el pensamiento –determinante para las investigaciones clásicas– ocupando su lugar el interés por problemas de filiación, comparación entre lenguas, por la tipología, la morfología y la historia de los términos.

No obstante, la actualidad de la lingüística surge en el contexto de una incertidumbre lexical que indica las dificultades para delimitar un campo de estudio cuyo objeto es el lenguaje. Tal como advierte Laroche, las entradas léxicas que arroja el diccionario Larousse para el artículo sobre “Lingüística” testimonian una fluctuación respecto de cómo designar la “nueva ciencia”, que incluye las siguientes acepciones: “filología comparada”, “etimología científica”, “fonología”, “glosología”, “gramática comparada”, “idiomografía”, “filología etnográfica” (*Diccionario Larousse*, 1863-1876, article «Linguistique», citado por Laroche, 2007, p. 2).<sup>11</sup> En este amplio abanico lexicográfico que evidencia la complejidad de sistematizar una ciencia sobre el lenguaje, se muestran los límites que enfrenta el pensamiento como metalenguaje.

No obstante, si el esfuerzo de clasificación indica un esfuerzo de ordenamiento exhaustivo y de interpretaciones que le corresponden, evidencia también, en lo *heteróclito*, lo que se sustrae al ordenamiento, algo que Foucault (1999 [1966], p. 6) entendía como aquello que sólo puede tener lugar en el no-lugar del lenguaje –de allí que exista toda una zona de tensiones y de fuerzas en tensión respecto de las cuales la poesía no puede permanecer ni indiferente ni aséptica. Por otra parte, como enseña Foucault, si la clasificación localiza los poderes de contacto, conjura las mezclas peligrosas, anfibia, monstruosas, polimorfas, separando lo real de lo imaginario, es en función de que la monstruosidad no altere ningún cuerpo real y sólo funcione como *separador*, en tanto que “intersticio blanco”, de los seres unos en relación con otros (1999 [1966], p. 1). Sin embargo, la monstruosidad que descansa en la enumeración

---

<sup>8</sup> En el artículo 2 del Estatuto de 1866, se lee: « La Société n’admet aucune communication concernant, soit l’origine du langage, soit la création d’une langue universelle. ». Cf. <http://www.slp-paris.com/spip.php?article5>.

<sup>9</sup> En el artículo 1 del estatuto: « l’étude des langues, celle des légendes, traditions, coutumes, documents, pouvant éclairer la science ethnographique » (*Ibid.*).

<sup>10</sup> Laroche (2007) observa de qué modo la literatura integra en su discurso y su práctica los principales rasgos de la lingüística del siglo XIX, los objetivos que se traza para sí la lingüística coinciden en gran medida con los imperativos a los que deberá responder la poesía.

<sup>11</sup> El propio Max Müller se hace eco de las circunstancias problemáticas de la aparición de esta nueva disciplina, en la Introducción a *La science du langage* (publicado en francés en 1864) escribe: « la science du langage est de date très récente : elle ne remonte pas beaucoup au-delà du commencement de notre siècle [...]. En France, elle est connue sous le nom commode mais un peu barbare de linguistique. » (Müller, 1864, p. 4, citado por Laroche, 2007, p. 2).

permite el espacio común del encuentro más allá o más acá de los códigos y de sus razones, o abre una zona de contagio entre esas regiones distintas que codifican los órdenes empíricos de la cultura: los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, el valor racional y las formas objetivas del conocimiento del lenguaje. Entre esas regiones se hunde una zona más arcaica, si se quiere más verdadera en el sentido en que antes habíamos referido a una experiencia pura o inmediata, que se compromete con un tipo de conocimiento implicado con el hecho de que haya lenguaje, al mismo tiempo que no anula el lugar de una *anterioridad* del lenguaje.

En el sentido de esta misma indecisión epistemológica que da cuenta de un campo todavía abierto (en el que la poesía y los poetas guardan expectativas reales de participar, de un modo ni marginal ni aleatorio, en las reflexiones y descubrimientos concernientes al lenguaje), retomando la paradoja creacionista consustancial al pensamiento del origen y la indecisión que acompaña el nacimiento de esta ciencia, Mallarmé anotará, en sus *Notes sur le langage*, que la conjunción entre Ciencia y Lenguaje espera todavía que la “tecnología intelectual” encuentre un denominador específico para clasificar esta disciplina (*OC I*, p. 506). Probablemente también aquí, del mismo modo en que la conjunción que más tarde ocupará su interés entre Música y Letras, se trata de lo que al mismo tiempo que se relaciona, se diversifica: encuentro de lo que gravita, es decir, lo que se atrae y se repele.

No obstante, la idea de una Ciencia aplicada del Lenguaje sustentada por los aportes de Bopp posibilita en el siglo XIX la doble condición del lenguaje como *instrumento* de conocimiento y como *objeto* de conocimiento. En la medida en que se considera la lengua como objeto de conocimiento y no como medio para el conocimiento, se advierte –en consonancia con el artículo 2 del estatuto de la Société de Linguistique de Paris que citamos- la decisión y el intento del siglo de apartarse de la cuestión de la representación y de liberar el estudio del lenguaje de preocupaciones ya sea metafísicas ya sea místicas, para centrarse en el estudio de las leyes físicas y mecánicas que registran los idiomas, desarrollando el estudio de su fisiología y su morfología.<sup>12</sup> En este marco, el notorio alcance de la lingüística como disciplina en el campo de los saberes y en la organización de lo social confirma su impronta en una expresión de Max Müller, quien para referirse a esta nueva ciencia habla de una “revolución copernicana” (citado en Laroche, 2007, p. 2).<sup>13</sup> De modo que, si en el plano de las representaciones culturales, la lingüística busca desmontar los mitos, ella construye su mito propio: el de un origen común para la humanidad (tal como Europa viene a definirla). Si la perspectiva comparatista se aplica a dilucidar parentescos entre

---

<sup>12</sup> Véase Ruppli y Thorel-Cailleteau, 2005, p. 51-60.

<sup>13</sup> El transfondo de esta afirmación, proyectada en el imaginario de las investigaciones científicas, muestra la impronta con que surge esta disciplina así como los aportes que augura. Éstos adquieren relieve en los rasgos semánticos del concepto mismo de *revolución* que fueron estudiados por R. Koselleck (1979), demostrado el alcance de un proceso muy amplio de “modernización” que adquiere velocidad en el siglo XIX en todos los ámbitos de la vida: la secularización de las expectativas de salvación (se busca establecer un fundamento lingüístico de lo real y de la historia); la aspiración de fundar una nueva historia a partir de una revisión del pasado en la que se orientan las expectativas de futuro en función de una lógica de evolución y progreso (que indica además tanto una dirección inevitable, como el sentido de unidad cultural y espiritual de Europa); el establecimiento de una meta que es la de la transformación social (que se comprende en el marco de ideas como libertad e igualdad y en una perspectiva humanista y universalista); la idea de que una revolución se produce siempre a nivel mundial y tiene el carácter de ser permanente; la fundación de un origen común (en el que se sostiene el paradigma humanista de una cultura común como expresión del desarrollo del espíritu y los valores comunes de los pueblos).

lenguas sobre la base de los estudios del sánscrito por medio de los cuales se busca reconstruir dicho origen común; sobre la idea de una unidad originaria sustentada en la raíz común del indoeuropeo, Europa legitima su perspectiva etnocéntrica naturalizando diversos órdenes de la cultura y construyendo sobre ellos el paradigma de la civilización occidental. Bajo el ejercicio de una facultad trascendente, la lingüística encuentra en ese sistema virtual de relaciones recíprocas que era el indoeuropeo un objeto que encarna, en efecto, el sueño de la lengua adámica reflatando el sueño de recobrar la lengua primitiva; de ahí que los indo-europeístas conformen la corriente mayoritaria de la lingüística europea del siglo XIX, continuando la perspectiva de Bopp en el sentido de un evolucionismo creacionista. El optimismo con que el siglo se representa su objeto y las posibilidades de su dominio definen los enclaves en que la modernidad no sólo fija la realidad bajo un fuerte antropomorfismo, sino además se compromete con la hegemonía de los sistemas interpretativos y explicativos de las modernas ciencias de la naturaleza. De ese modo, si el objetivo general que se traza la ciencia del lenguaje es el de conocer el origen, la naturaleza y las leyes del lenguaje<sup>14</sup>, esta perspectiva va a garantizar cierta transparencia de la realidad probada por la ciencia fijando la posibilidad de representarla en el lenguaje. Es decir que la historia comparada del lenguaje despeja el sentido de la evolución del lenguaje (y del espíritu de los hombres), al mismo tiempo que consiste en la postulación de leyes comunes en el marco de un origen común, esas leyes comunes buscarían explicar el entendimiento y las categorizaciones sobre la realidad en función del allanamiento de la significación lingüística.

Paralelamente, a partir de los descubrimientos de la gramática comparada en el campo de los estudios de las etimologías, se reactiva el sueño de una motivación del lenguaje y se renuevan las aspiraciones de hallar en el origen una semejanza entre la naturaleza de la palabra y la naturaleza de lo nombrado –por la etimología, se quiere despejar el sentido en términos objetivos, despeje que resulta del cotejo entre el pasado de la palabra y otras familias de palabras que se actualizan bajo la misma raíz en diferentes lenguas.<sup>15</sup> Estas nociones estarán presentes, como veremos, en el estudio sobre *Les Mots anglais* que Mallarmé prepara para la enseñanza del inglés, y en el libro sobre mitologías comparadas, *Les Dieux antiques*, que traduce y adapta.

□  
□  
□

### *Lo impensado*

En la crítica a las relaciones de fuerza que conciernen a la lengua, Foucault (1999 [1966]) exponía el modo en que la lingüística decimonónica lograba neutralizar la noción de historicidad al ligarla a la idea de organismo, en los términos de una evolución, crecimiento y degeneración o decadencia, aplicando el control analógico de

\_\_\_\_\_ □

<sup>14</sup> Así lo expresa Max Müller: « Nous avons à étudier le langage et non pas les langues (...) nous voulons en connaître l'origine, la nature et les lois. » (Müller, 1864, p. 24, citado por Laroche, p. 2).

<sup>15</sup> Como explica Foucault, el cambio de paradigma articula un abandono del pensamiento especulativo sobre los orígenes en función de establecer la historicidad de la lengua siguiendo el modelo de las ciencias de lo vivo: “La etimología va a dejar de ser, pues, un paso indefinidamente regresivo hacia una lengua primitiva poblada por los primeros gritos de la naturaleza; se convierte en un método de análisis cierto e ilimitado para reencontrar en una palabra la radical a partir de la cual se ha formado” (1999 [1966], p. 282).

□

dicha homologación a los planos de lo fonético, gramatical y semántico.<sup>16</sup> En este contexto, puede hallarse la clave para comprender los intentos de la poesía moderna de contraponer un pensamiento poético *supernatural* al discurso de las ciencias, como posibilidad de “reencadenar las tiradas”, de imaginar combinaciones aleatorias del lenguaje, anhelando la invención de nuevas “series que van del entorno de unas singularidad al entorno de otra” (Deleuze, 1987, p. 152). En otros términos, la poesía puede imaginarse como la reinención o la *insistencia* del afuera del pensamiento, en el sentido de su propio impensado, y esto porque el lenguaje es un *no-lugar* en el que se abre (o insiste) un dominio (im)pensable o sin lenguaje. No obstante, es necesario generar las condiciones de una escucha agotada y en adelante fuertemente amenazada, acechada por estas imágenes dogmáticas y hegemónicas del pensamiento. Es en este punto, precisamente, en el que Mallarmé va a reclamar una dignidad de la poesía y su *interregno*; por ese motivo, nos interesa analizar lo que se gana, y lo que deja, en ese paso suyo por las Ciencias del Lenguaje, la filología y las mitologías comparadas. Ese abordaje transversal, según creemos, es la prueba de una afirmación de la vida en lo impensado, es decir, significa asumir la intemperie del lenguaje y el riesgo de un pensamiento como tirada de dados.

En ese sentido, las *Notes sur le langage* son el juego fragmentado que nos prueba la resistencia a considerar el lenguaje como totalidad. En la poesía posterior a esas *Notes* –la que escribe a partir de los años 1871- Mallarmé llegará a romper los soportes, o salirse del marco de los ritmos aprendidos, es decir, se aparta del soneto o del alejandrino para hallar otras dinámicas de la semánticas y la sintaxis del espacio que implican otras velocidades para el decir (ejemplos de esto son los poemas escritos en los *éventails* y, sobre todo, *Un Coup de Dés* o el proyecto conservado como las *Notes en vue du “Livre”*). Pero además, Mallarmé falseará esa totalidad gramatical –que se corresponde con una totalidad de lo representable- en la medida en que traslada la obra total a un Libro en formación, a una totalidad que dura, abierta a los procesos. En el ámbito del lenguaje, pensará un verso que quiere sacar las palabras de toda totalidad predeterminada para reconducirlas al espacio abierto de la composición, en el cual éstas recuperen el *tónos*, un *nudo rítmico* que se fuga por todos lados como un es una onda que desborda toda organización, o, en otros términos: una *naturaleza vibratoria* que no se halla en el signo ni en el sistema, sino en la diagramática singular de cada composición. El intento de Mallarmé por demostrar que el poema, y más precisamente el verso, desmiente la totalidad gramatical, de modo tal que es el verso siempre una nueva “palabra total” [*mot total*], se comprueba en el hecho de que las leyes de esta *palabra total* o *noción pura* ya no son previsibles, están sujetas a declinaciones, variaciones, nuevas direcciones imprevistas, no sólo de la voz sino también de un medio escritural que quiere ser a-gramaticalizado, más aún, esas composiciones son la condición de un oído, son la posibilidad de producir una vacancia en la cual resuene lo que *se habla* calladamente en los términos, y por efecto de la composición.

---

<sup>16</sup> El carácter de determinabilidad que la función de la gramática pone en juego mediante la analogía del organismo, explica que: “Para que la palabra pueda decir lo que dice, es necesario que pertenezca a una totalidad gramatical que, en relación con ella, es primera, fundamental y determinante” (Foucault, 1999 [1966], p. 275). Homologado a una epistemología evolutiva para la cual el organismo es considerado como una totalidad, el lenguaje también va a cerrarse sobre sí mismo y adquirir una presunta autonomía.



## El lenguaje: las *Notes sur le langage*

### *La prueba inversa del sueño*

El 31 de diciembre de 1869 Mallarmé le escribe a Cazalis acerca de un “recurso” que vendría a relevar los “ardides” que habían fracasado para contener su “ausencia cataléptica” (*Corr.*, p. 457), se trataba de la presentación de un proyecto de licenciatura. En marzo de 1870, en una carta a Lefébure, confirma la decisión de realizar una tesis de doctorado, mostrando la proximidad en que entendía ligada la poesía a los estudios del lenguaje. Mallarmé se refiere a esa tesis como “el Estudio” [*l'Étude*] que viene a contener el “Sueño” [*Rêve*] –a contener sus efectos de destrozamiento de todo o de muerte [*crevais*] de los temas del poema, que se habían extendido sobre todo “el aparato del lenguaje”.<sup>1</sup> Dos meses más tarde, en una carta a Catulle Mendès del 22 de mayo de 1870, precisa que la tesis a presentar en la Sorbonne estaría “dedicada a la memoria de Baudelaire y a la de Poe” (*OC I*, p. 756).

Hay que fechar entonces en los comienzos de 1869 la primera mención a este proyecto cuya aspiración más profunda era convertir el Estudio, “a la manera de los matemáticos”, en una “prueba inversa” del Sueño [*Rêve*], algo que, siguiendo el método de la prueba cartesiana, “habiéndolo destruido lo reconstruirá” (*OC I*, p. 741), de manera que el Sueño mismo pudiese transformarse de “Destructor” en “Creador” (*OC I*, p. 742). En esta mención encontramos por otra parte el sentido más concreto de la influencia que pudo haber tenido en Mallarmé la lectura de Descartes, si el proyecto de *Hérodiade* había hundido el lenguaje en la duda conduciéndolo a su más profunda disolución, el Estudio, por la vía de la razón, lo reconduciría hacia algún tipo de certeza y con ello la poesía estaría salvada. Mallarmé quería encontrar una historicidad en el lenguaje adscribiendo a la ley de la naturaleza, para reencausar a partir de allí una fuerza contra la ley. Como dijo en una de sus cartas (*Corr.*, p. 457), el estudio sería el humilde servidor de la Imaginación. Paradójicamente, lo que se quiere es salvar algo así como una conciencia religiosa, eso que Mallarmé llama continuamente *el Misterio*, y que tiene que ver para nosotros con lo impensado que arrastra todo pensamiento.

En este contexto, las *Notes sur le langage* son el único testimonio, además de la correspondencia, de lo que habría sido ese proyecto lingüístico finalmente abandonado, el cual sin embargo ocupa a Mallarmé en el período de 1869 a 1870, de modo que no sólo es contemporáneo de *Igitur* sino que, como se dijo, el “cuento poético” y el “tratado sobre la ciencia del lenguaje” están estrechamente enlazados, vinculados los dos –como sostiene Marchal (en *OC I*, p. 1359)- con el impacto de la lectura del *Discours de la méthode* (1637) que se considera rector de estas aspiraciones y la vía de salida de la crisis de cuatro años. En resumen, la tesis significaba para Mallarmé, según él mismo: la “prueba” o la “humilde servidora de la Imaginación” –de ahí que los postulados sobre el lenguaje que pueden inferirse del proyecto conservado en las notas

---

<sup>1</sup> Carta a Lefébure, 20 de marzo de 1870: « Pour ne faire qu'un effort du tout, j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant, du reste, que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse. Au lieu de cela, comme autrefois je crevais mes sujets de poèmes –irruption de Rêve dans l'Étude, lequel saccage tout, va droit aux conséquences effrayantes et les dévore » (*OC I*, p. 751).

encuentran su correlato en *Igitur*, “la obra de mi corazón y de mi soledad” (OC I, p. 752). Si bien para Mallarmé la obra está en la poesía se ve obligado a encontrarle un *fundamento científico* en la investigación.<sup>2</sup> La necesidad de hallar un sustento a la obra poética es doble: legitimarla en un campo de creciente pérdida de su propio bien ante el dominio del mercado y el espectáculo en la circulación de la cultura y el arte; y repositionarse a sí mismo como intelectual entreviendo allí la posibilidad de una vía alternativa a la tarea de profesor de liceo, asumiendo que no podía vivir como poeta.

### Las *Notes sur le langage*

Los manuscritos de las *Notes* representan un conjunto de veintinueve hojas sueltas de un tamaño pequeño, conservadas por Mallarmé tal vez porque en el reverso las había utilizado como borradores de sus traducciones de algunos poemas de Poe. No puede establecerse un orden exacto para esas notas, si bien es posible agruparlas en torno a ciertos conceptos. No obstante, se colige de esos folios que la tesis se pensaba como un Tratado [*Traité*] a cuyas conclusiones se arribaría en dos partes: los “Resultados de la intimidad de la Idea de Ciencia y de la Idea de Lenguaje y ensayos sobre la tentativa actual” [*Résultats de l’acointance de l’Idée de Science et de l’Idée de Langage et essais sur la tentative actuelle*] (OC I, p. 504, f° 29); y, por otro, “La Tesis Latina. De Divinitate” [*La Thèse Latine. De Divinitate*] (OC I, p. 504, f° 3).<sup>3</sup>

El proyecto asume los riesgos de una investigación en el marco de una disciplina en búsqueda de su propia metodología. En primer lugar, en las *Notes* es posible determinar la intención de Mallarmé de delimitar el campo de investigación y la mención de algunas referencias sobre el marco teórico que tenía previsto para el Estudio prueba adhesiones a ciertos lugares comunes del pensamiento lingüístico de su época.<sup>4</sup> En la misma carta de marzo de 1870, Mallarmé manifiesta su interés por conseguir una gramática comparada (aludiendo al libro de Franz Bopp) y Lefébure le ofrece la traducción de Bréal al francés. Sin embargo, anticipa allí también que aquel estudio exhaustivo que se fijaba se orientaba a buscar pruebas para su “Idea” —una idea que estaría íntimamente ligada a una concepción de la Imaginación, pues como vimos, la tesis era la prueba o la humilde servidora de una noción de Imaginación que, en efecto,

---

<sup>2</sup> Carta a Lefébure, 20 de marzo de 1870: « À côté de tout cela [la tesis de doctorado], s’édifie tout lentement l’œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j’entrevois la structure : à vrai dire l’autre labeur, parallèle, n’est, d’elle aussi, que le fondement scientifique » (OC I, p. 752).

<sup>3</sup> Aparecen además otros títulos como: el esbozo de sucintas “Conclusiones” (f° 5, 4); un “Plan” o un “método” (ff° 19, 16, 23, 27, 8, 2, 1); junto con otras anotaciones sin titular u organizadas bajo términos como “la Ciencia” (ff° 14, 13) o “la Conversación” (f° 28).

<sup>4</sup> Si bien no puede homologarse con los discursos de sus contemporáneos donde se delimitaban los fundamentos de la lingüística como disciplina, en efecto, la tentativa mallarmeana se incluye en esa “serie enunciativa”, según una noción de Foucault (1969, p. 186), es decir que no se reduce linealmente en una continuidad con aquellos discursos, pero da cuenta de las inclusiones y los horizontes comunes, así como de una diversidad en los modos en que tienen lugar esos procesos y encadenamientos. En este sentido, se advierte la influencia de autores como Bopp, Max Müller y Renan, que han sido precursores de la formalización de lo que Jacob (1973, p. 14-71) denominó la “lingüística analítica”, que constituye el primer estado “histórico” de la lingüística. Más aún, en el ámbito íntimo de Mallarmé, la influencia de su amigo Eugène Lefébure, egiptólogo, fue fundamental en cuanto al contacto con las teorías del lenguaje en boga o en ciernes de la época. Sobre el marco histórico de las ciencias del lenguaje y de los conceptos lingüísticos en Francia, véase Jacob, A., *Genèse de la pensée linguistique*, Paris: Armand Colin, 1973.

estaba fuertemente ligada a Poe y a Baudelaire.<sup>5</sup> En el mismo sentido de la prueba, expresará el interés de relevar estudios de química, fisiología, anatomía, historia natural y física –disciplinas sobre las que solicita material tanto a Cazalis como a Lefébure.<sup>6</sup>

En segundo lugar, en las *Notes* se alude el estilo que debería tener la investigación en función de un pentagrama compuesto por Montesquieu, Descartes, La Bruyère, Fenelon y Baudelaire. La simple mención de estos nombres define, para nosotros, una escritura y el sentido en que la tesis se concebía como un *tratado* (marcando ya la resistencia a ciertos modelos de la ciencia), es decir que se resume ahí una forma para este tipo de pensamiento que Mallarmé está proyectando en el Estudio y que implica según anota un estilo « très-mystérieux » (*OC I*, p. 504) que debería lograrse. Además, esta serie enunciativa inaugurada por Montesquieu (el padre del ensayo y la ironía moderna) y que culmina Baudelaire (padre de la lírica moderna y de los poetas malditos), reclama una continuidad entre el discurso filosófico y el discurso poético –que aúna la razón, las morales y la poesía-, y aspira a construir la propia legitimidad de Mallarmé mediante su inclusión en la serie. De hecho, Mallarmé reconoce a esos cinco escritores como instauradores de discursividad en la medida en que acompaña sus nombres con la siguiente apostilla: “a la manera de los Padres”<sup>7</sup>, expresando así también la inversión teológica que operaría su propio ensayo –en efecto, el conjunto “doctrinal” que surgiría de esta serie vincularía la fe de la razón, a la fe prescriptiva del lenguaje y las morales, con la fe en un aspecto misterioso donde reclama su reino la poesía.

De esta manera, el campo de la “Ciencia” del lenguaje se precisa en la relación recíproca entre “una Gramática, histórica y comparada con el fin de volverse general” y la Retórica (tal como apunta en las *Notes*, *OC I*, p. 508), pero no se termina ahí porque Mallarmé ha traslado de plano el objeto de estudio hacia el problema de la exposición poniendo en juego los rasgos de una propedéutica. De ahí que, en la continuidad entre filosofía y poesía, Mallarmé lanza la tentativa de un pensamiento sobre el estilo, que se intuye también como un vínculo entre el sentido y las maneras. Ese concepto soslayado de estilo que atraviesa las *Notes* va a situar la relevancia de otra relación fundamental para pensar esa continuidad entre palabra pensante y palabra poética: la relación entre el misterio y la revelación –allí donde, tal como entreveía Benjamin, radica el “sagrado desarrollo” de los lenguajes, en una distancia en la cual se halla presente el conocimiento (1971 [1923], p. 134). En este marco, se comprende para nosotros la preocupación esencial del ensayo: dilucidar, por un lado, la relación entre la palabra y su sentido, y por otro, la relación entre el lenguaje, el pensamiento y la imaginación.

En tercer lugar, en función de la construcción de su objeto, Mallarmé formula el siguiente axioma: “encontrar la idea del Lenguaje y *su idea* en el Lenguaje” [“trouver l’idée du Langage et *leur idée* dans le Langage” (*OC I*, p. 508. Las cursivas son suyas)]. Desde allí, debe imaginar los medios para una teoría del conocimiento del lenguaje que

---

<sup>5</sup> Carta a Lefébure, 20 de marzo de 1870: « [...] ce qu’il me reste, c’est un peu d’allemand, avec lequel je dois [...] commencer l’étude d’une grammaire comparée (non traduite) des langues indo-germaniques, je veux dire du sanscrit, du grec et du latin, cela pour deux ans après lesquels la licence ; puis, alors, je commencerais une étude plus extérieure des langues sémitiques, auxquelles j’arriverais par le zend. Enfin, la thèse, qui aura nécessité ces travaux –comme preuves, puisque j’ai eu la bêtise d’aller droit à mon Idée et de me priver de la séduction progressive de ses mirages. Je crois qu’il y a l’a cinq années. » (*OC I*, p. 751). Sobre la respuesta de Lefébure véase *OC I*, p. 1427.

<sup>6</sup> Cf. carta a Cazalis, abril de 1870 (*OC I*, p. 755).

<sup>7</sup> *Notes sur le langage*, f<sup>o</sup> 16: « un étrange petit livre, très-mystérieux, un peu déjà à la façon des Pères, très distillé et concis – ceci aux endroits qui pourraient prêter à l’enthousiasme » (*OC I*, p. 504).



aspira a *confirmar* el lenguaje científicamente<sup>8</sup> pero para la cual va a reclamar medios “completamente diferentes” [“nous nous proposerons de résoudre par des moyens complètement différents” (OC I, p. 508)], entre los cuales privilegia dos nociones: “la Conversación” y “el signo o la escritura”. Si bien la conversación intenta saldar el problema de la abstracción del objeto, es en el signo o la escritura donde se pone en juego la relación entre la palabra y su sentido, o lo que Mallarmé llamará “el momento de la Noción de un objeto” [“le moment de la Notion d’un objet” (OC I, p. 509)].

En los ff<sup>o</sup> 14 y 13, anota tres puntos a los que, en principio, debía aplicarse su estudio: la relación entre el Lenguaje y la verdad (que se sigue de la necesidad que tenemos de la noción y de la relación entre los medios de expresión y la ciencia); la relación entre el hombre y su humanidad (en función de la relación de las cosas del espíritu con la materia); la relación entre nuestro mundo y el Absoluto (en función del espíritu y su doble expresión en la materia y en la humanidad). Todas estas relaciones se encontrarían, precisamente, en el lenguaje y en la idea de lenguaje. No obstante, en cierto modo, todas estas relaciones están contenidas en la última, es decir, en la intención de resolver [résoudre] “lo que es el espíritu” en función de su doble expresión: la materia y la humanidad [« Ce qu’est l’esprit par rapport à sa double expression de la matière et de l’humanité, et comment notre monde peut se rattacher à l’Absolu » (OC I, p. 507-508)].

Por otro lado, Mallarmé precisa esa *idea de Lenguaje* al postular el carácter provisorio del sentido. En efecto, todas esas relaciones –dice– se definen en el *carácter momentáneo* de la noción –que determina la relación entre la materia y el espíritu, no sólo provisoriamente sino a su vez poniendo en juego el “valor de su medio de expresión”, esto es: la forma de decir, sus modos, sus maneras. Se trata de comprender ese “acto momentáneo del espíritu” que es la noción –porque el lenguaje se da como respuesta a una necesidad de noción– y de comprender que de ese *acto momentáneo* no se puede sacar conclusiones absolutas [« sans tirer de conclusion absolues (de l’Esprit) » (OC I, p. 505)].

### *El Tratado entre la Ciencia y Lenguaje*

En las *Notes*, se aborda la relación entre Ciencia y Lenguaje en los términos de una “amistad” o “intimidad” [*accoitance*] de la cual surge lo que Mallarmé considera *las fuentes y los recursos de un arte*. Ese arte es la poesía y es en ese horizonte donde la intimidad entre ciencia y lenguaje quiere ser indagada. De ahí que el proyecto de investigación compense de algún modo algo que Mallarmé reprochaba a Taine en un intercambio epistolar con Lefébure, cuando objetaba que el teórico del naturalismo francés no viera más que la *impresión* como fuente del arte y no considerara en ese mismo sentido la *reflexión*.<sup>9</sup> Podemos, no obstante, conceder que el proyecto lingüístico asume, como lo hacía Mallarmé en la correspondencia de ese año, que esa fuente y recursos que es el lenguaje no provee otra cosa que una *arquitectura artificial de las facultades* que se levanta en el *desorden y la total nulidad* (OC I, p. 753); o también: una arquitectura con la cual se desea abordar los “climas interiores” [“mes climats intérieurs” (*ibid.*)]. De manera que la reflexión en el lenguaje se abre necesariamente

---

<sup>8</sup> *Notes sur le langage*, ff<sup>o</sup> 14, 13: « La science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d’elle-même, doit maintenant devenir une confirmation du Langage » (OC I, p. 507).

<sup>9</sup> Cf. Carta de Mallarmé en respuesta a Lefébure del 18 de febrero de 1865 (OC I, p. 669), y la carta de Lefébure del 16 de febrero de 1865 (OC I, p. 1406).

como una crítica de la transparencia entre mundo y lenguaje, o entre pensamiento y lenguaje, invalidando con ello las pretensiones de verdad de la metafísica, pero también la ley de la naturaleza aplicada al lenguaje. Partiendo de esa nada esencial y de un mundo sin principios, el pensamiento es para Mallarmé algo que se edifica y en ese sentido la ciencia del lenguaje es también un “ardid” que desembocará, en la zona más híbrida de las *Notes*, en una definición del lenguaje como una cuestión de estilo [*style*] (*OC I*, p. 511, f°18). En ese marco, el proyecto de tesis organiza en primera instancia el carácter problemático de esa « architecture factice de mes facultés si industrieusement agencée » (*OC I*, p. 753) que es el lenguaje –carácter problemático que coincide con el hecho de que el lenguaje sea « une *volonté* dans une vieille forme » (*OC I*, p. 511. Mallarmé subraya), « un ancien mobilier », o « le reste de la fiction » (*ibid.*)-. En ese sentido, el lenguaje es aquello que *se hace* –él también como *Igitur*- en la *abstracción*, la *ausencia* y la *contemplación de las horas* [« je me suis fait, alors que l’absence n’en est pas un supplice, de leur abstraction et de la contemplation » (*OC I*, p. 511)].

En efecto, toda *impresión presente* [« souvent refusée » (*OC I*, p. 512)] se interrumpe o se continúa *en* el lenguaje [« je souffre de cette absence : mais sans doute dans » (*ibid.*)], dando cuenta del problema de la mediación (de la representación) pero también de una corriente originaria que podríamos considerar como un sentido propio del lenguaje, de manera que él mismo implicaría un órgano de percepción y de sentido. Las horas que son “la prolongación y el límite de todo goce humano” se *nos dan* como abstracción y contemplación *en* el lenguaje –donde la realidad de las horas no existe-.<sup>10</sup>

Considerando esta paradoja, el lenguaje es un ardid y el órgano de la percepción de una *ausencia* (o el *himen* entre el deseo y la realización, según esa expresión de “Mimique”). De esa manera, Mallarmé puede afirmar que aún cuando se asuma la falta de seguridad para asentarse en la vida, habiendo perdido el candor y la pureza del absoluto, el lenguaje (como el poeta) puede sentirse más ligero por estar menos obligado a observar el mundo, y una vez que la conversación se abandona, todo es estilo (*OC I*, p. 510-511, f°17). Existe una apertura a la modernidad en esa afirmación, un reconocimiento de una relación entre los regímenes de signos y el lenguaje que excede la gramaticalización del lenguaje (y a la ciencia del lenguaje), pero que también se encuentra en disconformidad con la tesis metafísica de la posición trascendental.<sup>11</sup>

La indecisión, la hibridez y los atascos con que nos encontramos en las *Notes*, dan cuenta de que Mallarmé se topa con varios obstáculos a los que los sistemas o estructuras de pensamiento de los que se vale la época para pensar el lenguaje no dan respuestas satisfactorias. Algo tal como la *Noción del Lenguaje* “cuya conciencia es únicamente reconocida por nuestra época para el Espíritu” [« dont la conscience seule est reconnue par notre époque pour l’Esprit » (*OC I*, p. 506)] no puede ser pensada en el sentido de un mecanismo, ni de una totalidad que garantiza el funcionamiento orgánico de sus partes, ni organizarse según el modelo de las modernas ciencias de la naturaleza,

---

<sup>10</sup> Escribe Mallarmé en los últimos folios de las *Notes sur le langage* que podrían corresponder a *Igitur*: « pour moi la réalité des heures, cette prolongation et cette limite de toute jouissance humaine, n’existant pas » (*OC I*, p. 511).

<sup>11</sup> La posición trascendental, como la define Agamben, “se hunde en la esencial solidaridad de toda interpretación del significar con la interpretación metafísica de la presencia” (1995, p. 261) –de ahí que se hace imposible una ciencia del lenguaje en el interior de cualquier perspectiva semiológica, porque precisamente la estructura doble del signo funda la ilusión de una presencia plena y originaria que está siempre ya clausurando el sentido en función de esa negatividad. En ese marco, la noción de estilo invalida la relación modelo-copia (presencia-ausencia), al llevar al lenguaje a la escena de la ficción reconoce la virtualidad y la multiplicidad de la idea.

antes bien, exige comprender la potencia de nominación del lenguaje, y esto es (como anota en el ff<sup>o</sup> 10 y 15) el espíritu manifestándose bajo nociones, o nuestra adhesión a las cosas (ff<sup>o</sup> 22). Y si la ciencia del lenguaje aspira al estudio de las nociones, ese eco cartesiano en la consideración del lenguaje como expresión de nuestro espíritu es, sin embargo, contrarrestado por dos condiciones fundamentales que definen una ruptura con el sujeto del lenguaje: el lenguaje es impersonal, sin razón y sin objeto.

En primer lugar, Mallarmé precisa que el lenguaje es un « moyen d'expression » [“medio de expresión”] en su « impression la plus générale » [“impresión más general”] (OC I, p. 506), de modo que por un lado no es *solamente* eso, y por otro, no se considera como un medio de expresión únicamente del hombre. No sólo no existe para él una relación esencial entre el hombre y el lenguaje, sino que además la esencia del lenguaje no se define por el *lógos*. En efecto, con la sola adyacencia de otro término, el lenguaje cambia de naturaleza (deja su naturaleza lingüística para inscribirse en otro orden de los sentidos). Es decir que Mallarmé contempla otros regímenes de signos a los que llama lenguaje –se refiere así a la existencia de un lenguaje del corazón, de un lenguaje de los ojos, de lenguajes mudos, y a otras variaciones que, dice, asimilamos al lenguaje de las cosas-.<sup>12</sup> Se trata de lenguajes no lingüísticamente formados (o a-significantes y pre-formales) que advierten sobre otras lógicas del sentido, de las que participa el hombre pero que lo exceden, pues existiría incluso un lenguaje de las cosas.

En segundo lugar, los dos momentos que compondrían la tesis: los resultados de la vinculación entre Ciencia y Lenguaje y luego la Tesis Latina complementaria, deberían reencontrarse en el sentido de la *tentativa actual* que respondería al aporte personal de Mallarmé. Ese aporte resultaría perfectamente ligado a lo que hemos pensando en el marco de la preocupación por afirmar la *dignidad de la poesía*. Es decir que a la tentativa actual se agregaría la consideración recíproca del lenguaje y de la acción de la poesía en función de dos condiciones: la representación y la historia. Representación e historia aparecen ligadas en las reflexiones sobre el lenguaje porque el estudio del lenguaje implica ante todo el estudio de las representaciones del lenguaje y de la historia de estas representaciones. Ahora bien, en las *Notes*, Mallarmé se interesa por una historia de las representaciones de lo divino, entendida como un proceso que va *del viejo espíritu religioso a la divinidad moderna de la inteligencia* –tal como lo expresa en los ff<sup>o</sup> 5 y 4 de las “Conclusions” (OC I, p. 504)-; es decir que se concentraría en aquello que, aún habiendo desterrado la certeza teológica, en la génesis de la palabra se co-responde con un aspecto sagrado y misterioso de la existencia (incluso *vicioso y sagrado*, como el medio en que se mueve el mimo). Una génesis que, como vimos, es lo que no ha cesado de acaecer, lo que está siendo representado, pero también el llegar a ser y el pasar de lo que es.

En 1869, en una de sus cartas a Cazalis, Mallarmé sentenciaba el final de “la primer fase de su vida”, que describía como una entrada “satisfecha y extendida” en las tinieblas de la *gran Noche* y que significaba un vuelco: la conciencia excedida de sombras se despertaba ahora queriendo reencontrar el Sueño pero a través de la creación de una nueva conciencia. La aspiración común que compartían el Estudio y la Obra era entonces la creación de esa conciencia nueva; más exactamente, Mallarmé se proponía

---

<sup>12</sup> *Notes sur le langage*, ff<sup>o</sup> 10, 15: « du Langage, leur objet, employé seul, l'impression la plus générale d'un moyen d'expression, je ne dirai pas de l'homme absolument car, modifié par un terme adjacent, tel que le langage du cœur, celui des yeux, langages muets, il convient à certaines portions isolées de son âme, et nous assimilons ces variations au langage des choses, mais l'appliquant momentanément aux données que peut atteindre une science, lesquelles sont des notions, à l'expression générale de notre esprit. » (OC I, p. 506-507).

establecer la relación entre el Sueño (la obra) y esta conciencia que acababa de despertarse. De modo que tanto el Estudio como la Obra coinciden con el momento original en el que este *hombre nuevo* se levanta del Sueño metafísico y entra en la historia. En efecto, para alcanzar esta nueva claridad, Mallarmé afirmaba la necesidad de *revivir la vida de la humanidad desde su infancia*, tomando conciencia de ella misma.<sup>13</sup> Para él, el Sueño no sólo no era independiente del lenguaje, sino que se confundía con la escritura y con el verbo. El Sueño es lo que emerge de la Idea, es la vacancia de todo pensamiento, lo que permanece impensado, o la imposibilidad de pensar el sentido. De ahí que el Sueño evidencie el problema de la exposición en el lenguaje, en la medida en que se pregunta por el acto de nombrar que se confronta en los círculos vibratorios de un pensamiento que no ha dejado de acaecer, pero en la medida en que se encuentra también con todas las estereotipias de la imagen y con todas las consignas del lenguaje que ensombrecen o violentan a su modo las tanto vanas como sublimes formas de la materia que somos. Asumidas estas contradicciones se comprende que el lenguaje ya no aspira a una transparencia lingüística sino a la ficción como método. Horizonte que Mallarmé precisa en “La Musique et les Lettres”, donde definirá la ficción como una manera *de ordenamiento y desembocadura de relaciones*, o también, como la *invención de lo colindante*, en tanto creación de un “perfecto término comprensivo” [*parfait terme compréhensif* (OC II, p. 76)].

En todos esos enunciados, lo que está en juego son los límites entre literatura y verdad, en todas esas tentativas la solución a esa nada esencial de la que se parte es multiplicar los principios, es la apertura a un manierismo que reacciona contra el esencialismo.<sup>14</sup> De ahí que si la obra y el estudio tienen un mismo comienzo en ese despertar del hombre nuevo, es porque se preguntan la relación entre el sueño y la conciencia de la modernidad (que encuentra su veracidad en los modernos métodos de las ciencias naturales). Más precisamente, lo que se advierte en el fondo de estos intercambios (entre Ciencia y Lenguaje) es la relación entre la conciencia de la modernidad (y el sentido histórico como único sentido válido) y la posibilidad de la obra (cuya esencia es imaginaria). Como dijimos, en la pregunta por las relaciones entre literatura y verdad se desanuda finalmente el aspecto problemático de la relación entre el hombre y su destino (a la vez su origen radical y absoluto y hacia aquello donde se deriva). Se trata precisamente de ese lugar donde se suscitan las preguntas *¿para qué escribir?*, *¿sabemos qué es escribir?*, o *¿existe lugar para la escritura?*, que Mallarmé formulaba en la “Symphonie Littéraire” ante la lírica moderna, que repetía ante la tumba de Villiers de l’Isle-Adam, y sobre las que insistía en “La Musique et les Lettres”. En consecuencia, el Sueño (o la obra) es la región inquietante entre la literatura y lo que la exceptúa: el lugar de una palabra nula o del signo absoluto reflexionándose en todas las maneras<sup>15</sup>; pero también donde insiste el acto creador de la noción, eso que Mallarmé definirá como aquello que *escapando, falta*.<sup>16</sup>

□

<sup>13</sup> Carta a Cazalis, 19 de febrero 1869: « La première phase de ma vie a été finie. La conscience, excédée d’ombres, se réveille, lentement formant un homme nouveau, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. Cela durera quelques années pendant lesquelles j’ai à revivre la vie de l’humanité depuis son enfance et prenant conscience d’elle-même » (OC I, p. 742).

<sup>14</sup> Deleuze ha puesto en relación a Mallarmé en este mismo sentido con el Barroco, y lo seguimos a él para pensar el manierismo y la multiplicación de principios como respuesta posible ante el derrumbamiento de toda Razón teológica (2005, p. 91). Cf. Deleuze, 2005.

<sup>15</sup> En una carta a Cazalis del 18 de julio de 1868, Mallarmé se refería a su llamado “Soneto en -yx” como: « J’ai pris ce sujet d’un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façon » (OC I, p. 732).

<sup>16</sup> “La Musique et les Lettres”: « À l’égale de créer : la notion d’un objet, échappant, qui fait défaut. » (OC II, p. 68).

De manera que el deseo de “revivir la vida de la humanidad desde su infancia y tomando conciencia de ella misma” (OC I, p. 742) se inscribe entre la literatura y lo que la exceptúa (grieta que marca la entrada, en la historia, del sentido). Se sitúa en ese umbral la aspiración última de las investigaciones sobre el lenguaje. Así pues, el lenguaje aloja la vida de la humanidad y de su infancia en el sentido de los nombres y en la historia del sentido y de sus relaciones, no obstante esa historia es la de una grieta infinita entre el sentido y un eco in-entendido.

En la continuidad de una misma preocupación y como impronta de la modernidad, ya en 1862 Mallarmé escribía: “es un hombre incompleto aquel que ignora la historia” instalando a la literatura en la continuidad (o como *tercer aspecto*) entre el sentido histórico y el concepto predominante de realidad de las ciencias naturales: « est un homme incomplet celui qui ignore l’histoire, une science, qui voit trouble dans la physique, une science, nul n’aura reçu une *solide* éducation s’il ne peut *juger* Homère et lire Hugo, gens de science » (« Hérésies artistiques. L’art pour tous », OC II, p. 361). En todo caso, y más allá de la proclamada aristocracia del poeta y su misión angélica de la cual se impregnaba ese texto juvenil, se trataba allí del misterio: “procesión de signos severos, castos, desconocidos” (signos que no fueron penetrados por la razón instrumental, ni profanados por la interpretación, o por el juicio). El misterio permanecía ligado a lo sagrado (*ídem*, p. 360) y a la experiencia extática (*ídem*, p. 361) –y si el arte (o la poesía) ofrecían una comprensión de esos dominios era porque acrecentaban la *visión nublada* de la física-. Se trataba en cierto modo de un más allá de la física en el sentido de lo que quedaba por fuera de su clasificación o de su organicidad, el misterio se religaba en última instancia con ese más allá demasiado humano que es el lenguaje. Si recordamos los nombres a la manera de los cuales el Estudio procedería, lo que está en el fondo de estas preocupaciones es la idea de que la literatura ofrece una ciencia misteriosa del verbo, para aquello que excede a las formas y es del orden de las maneras, para aquello que permanece inexplicado pero no se halla más allá de las conjeturas, ciencia (o lujo) capaz de adentrarse en esas zonas invisibles (y en la sobrenaturaleza).

En este marco de consideraciones generales, la “Conclusión” que la tesis se propone alcanzar (OC I, p. 504, ffº 5, 4) resume la aspiración de afirmar un proceso de pensamiento que va del viejo espíritu religioso a la inteligencia, y advierte la necesidad de que esa inteligencia se oriente hacia el Presente. No obstante, se presume que la conclusión desembocaría en “otra cosa” cuando se encausara con la tesis latina, es decir con la “divinidad de la Inteligencia (o la espiritualidad del alma)” (OC I, p. 504).<sup>17</sup> De ahí que, la aspiración última del estudio contiene aún latentes las claves de aquello que lo llevará a Mallarmé a afirmar una aspiración posterior: la *comunión, por el libro*.

Es aquí donde entra la tarea de la literatura, o la dignidad de la poesía. Si el estudio del Lenguaje debe desembocar en un “futuro abierto al estudio del Hombre” [*« avenir ouvert à l’étude de l’Homme »* (OC I, p. 503)], tal tentativa está ya implícita en el sentido que Mallarmé otorga desde un comienzo a la literatura: ocuparse de la “historia eterna” del Hombre y de la Mujer (así lo expresaba en una carta de 1865 a Lefébure, cf. OC I, p. 668). Se establece entonces otra *intimidación* (la que realmente le interesa al poeta), la que existe entre el estudio del lenguaje y la poesía (o la imaginación), en función del abordaje de esa vida de la humanidad y de su ingreso en la

□

<sup>17</sup> *Notes sur le langage, ffº 5, 4*: « (vieux esprit)\* devenant Intelligence (qui sans son germe final se fût égarée) / [fº4] et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent. / \* et il aboutira encore en autre chose dans la thèse latine, en *divinité* de l’Intelligence (ou spiritualité de l’âme) » (OC I, p. 504).

historia –preocupaciones que auguraban un interés común relativo al estudio del lenguaje en el marco de la lingüística en su perspectiva histórica y a los modos de existencia de la poesía-.<sup>18</sup> La misma preocupación se redefinirá en “La Musique et les Lettres” cuando se refiera allí a una *historia eterna* que insiste en el encuentro con el mito, orientación proyectada a la noción de *Libro*, comunión que se enunciaba encriptada en la ecuación: « Mythe, l'éternel : la communion par le livre. À chacun part totale » [“Mito, lo eterno: la comunión por el libro. En cada parte total”] (OC II, p. 76). Se trata de la totalidad de lo momentáneo, en el repliegue de la materia y el espíritu, de la noción y sus ecos, del silencio y los nombres, porque además, esa historia eterna tiene lugar para Mallarmé cuando el hombre, que es “la naturaleza pensante”, piensa “con todo su cuerpo” y no solamente con la razón (OC I, p. 720).

Podemos observar que la Literatura cobra importancia en función de religar –en el lenguaje- lo que esta escindido en la historia del sentido. De ahí que en “La Musique et les Lettres” remitiendo en esa ocasión a la *intimidad* entre Música y Letras, se subraye que *conviene no separar, no desunir, en adelante*.<sup>19</sup> En efecto, evitando la escisión o la separación de esas dos series (la verbal y la escritural o jeroglífica), pero también su identidad, se llegaba al dominio de un *nudo* de significación, de colaboración o de implicación mutua (un *nudo rítmico* o *modulación individual*): esa modulación se gana en un gesto que se deshace hacia una plenitud [« la fusion se défait ver l'intégrité » (OC II, p. 64)], que no apela a una *indiferencia* sino a una *dehiscencia*, el nudo rítmico es un gesto que deshace la formalización y la organización hacia nuevos dinamismos –conservando en la integridad una diferencia de intensidad, o de grados, que define la modulación de lo que antes aparecía escindido-.

Como parte del proceso de un mismo pensamiento sobre el lenguaje, Mallarmé concedía esa integración a la poesía, y se refería al verso como un *humilde servidor* del lenguaje:

Un humble, mon semblable, dont le verbe occupe les lèvres, peut, selon ce moyen médiocre, pas ! si consent à se joindre, en accompagnement, un écho inentendu, communiquer, dans le vocabulaire, à toute pompe et à toute lumière ; car pour chaque, sied que la vérité se révèle, comme elle est magnifique. Contribuable soumis, ensuite, il paie de son assentiment l'impôt conforme au trésor d'une patrie envers ses enfants. (« La Musique et les Lettres », OC II, p.73).

Un humilde, mi semejante, cuyo verbo ocupa mis labios, puede, según ese medio mediocre, ¡o no! si consiente en juntarse, en acompañamiento, a un eco inoído, comunicar, en el vocabulario, con toda pompa y toda luz; porque para cada uno, conviene que la verdad se revele, como ella es magnífica. Contribuyente sumiso, enseguida, paga con su asentimiento el impuesto conforme al tesoro de una patria para sus niños.

La condición para que el verso alcanzara ese gesto creador estaba dada por su capacidad de reencontrarse con un eco inoído, y allí, a la verdad materialmente. El verso como un *otro* próximo se reúne [*se joindre*] con lo inoído [*inentendu*], es decir con ese *resto* del lenguaje. La acción del lenguaje, pero más fuertemente la del verso, se realiza en la

---

<sup>18</sup> Sobre esta perspectiva de comparación véase la referencia de Marchal (OC I, p. 1424, nota 2).

<sup>19</sup> *La Musique et les Lettres*: « Que, l'agencement évoluât à vide depuis, selon des bruits perçus (...) trop immédiats, n'est pas le pis ; mais, à mon sens, la prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets. Le temps a parfait l'œuvre : et qui parle, entre nous, de scission ? » (OC II, p. 75). Y agregaba: « Il convenait de ne pas disjoindre davantage » (OC II, p. 76).

humildad de lo próximo. También el lenguaje es una alteridad a la vez *humilde* y a nosotros *semejante* —es la humildad de una alteridad que responde por mi voz, mi palabra, mis frases (ese verbo es a su vez un otro que ocupa mis labios) pero que se expresa ante todo en lo *inatendido*, y testimonia así *mi humildad* ante la alteridad —aquello que me hospeda y que se hospeda en mí—. El lenguaje mantiene con el hombre una semejanza sin semejanza. De ahí que la historia de la vida del hombre en tanto que historia de la vida en el lenguaje sea la historia de sus representaciones o sus mitos (es decir, un nivel de conciencia pasado pero también por venir que se actualiza en el lenguaje y en mí). En función de esto la literatura puede actuar en la creación de un espacio común o de un nosotros, pero ante todo, crearse un espacio más humilde y más próximo en el lenguaje, que contrarreste las imágenes del pensamiento y sus absolutos discursivos. Es la tarea del obrar poético: la *comuni3n, por el libro*. El libro ensaya interpretar y repetir aquello cuya esencia es imaginaria y no real y que los pueblos dejan de comprender cuando pierden la capacidad de soñar y reproducir sus mitos. En sintonía con las reflexiones sobre el lenguaje y la salida del cielo metafísico, se advierte la proyección intersticial que Mallarmé le dará a la poesía en plena Comuna de París: “no existe mal —afirma en una carta a Cazalis del 23 de abril de 1871— con el que la política quiera arreglárselas sin la Literatura y regularse a punta de fusil”, la literatura no sólo tiene la capacidad de tender un puente entre esos dos rivales, el Arte y la Ciencia, sino que además recomienza y recrea las condiciones imaginarias de la política, no obstante la época la abandona o confina a las crónicas cotidianas.<sup>20</sup>

Así pues, el Tratado que Mallarmé proyectaba en las notas para la tesis parte de la intimidad entre Ciencia y Lenguaje, pero se encuentra con el obstáculo de la fractura entre literatura y verdad. En la amistad entre ciencia y lenguaje insistía la amistad entre la música y las letras, y en la heterogeneidad de lo que se aproximaba se forzaba la deriva desde la coherencia de una explicación orgánica del lenguaje hacia la experimentación de esos gestos que deshacían esa misma formalización y organización. En efecto, en las *Notes* se esperaba indagar esa *pretensi3n de encerrar, en la expresi3n, la materia de los objetos* que es todo el problema, porque de ella procede la escisi3n entre el significado y sus formas. No obstante, los intentos por encausar esa relaci3n evidenciaban finalmente el fracaso de la representaci3n, y la inconsistencia del primado de la identidad que la ciencia del lenguaje pretendía establecer entre la forma y la significaci3n, y volvía a actualizar las condiciones en las que insistía ese *otro*, semejante, que es la imaginaci3n. Cuando el lenguaje se convierte en una estructura que posee solamente un uso, o una funci3n útil, corre el riesgo de caer bajo una existencia separada o autónoma, o consentir la idolatría que implica la actitud tecnocrática. De ahí que lo que está en juego en definitiva no es sólo la relaci3n entre el pensamiento y la imaginaci3n (entre la idea y el sueño) que ponía en riesgo a la poesía, sino en último término la destrucci3n de la experiencia.

### *Entre la Poesía y el Tratado*

Tanto desde una perspectiva epistemológica como discursiva, el Tratado establece una diferencia con relaci3n a la Poesía que Mallarmé hace constar en las notas

---

<sup>20</sup> Carta a Cazalis, 23 de abril de 1871: « Mais précisément, il n’y a pas de mal que la politique veuille se passer de la Littérature et se régler à coup de fusils. La Littérature en est quitte, et en garde ce qu’elle veut ; assez, par exemple, pour savoir se conduire vis-à-vis de deux rivaux, l’Art et la Science, qui semblaient la confiner en des chroniques quotidiennes » (*OC I*, p. 762).

–una diferencia doble, relativa: a la forma de pensamiento y a la función del lenguaje. Esa diferencia reclama un espacio para la poesía en el que ella sea también un modo de conocimiento o de aprendizaje. En efecto, en el modo crítico de las *Notes* se leen una serie de prerrogativas que nos hacen pensar en dos usos del Lenguaje, anticipando los *dos estados de la palabra* que Mallarmé desarrollaría en el “Avant-dire” al *Traité du verbe* de René Ghil (*OC II*, p. 677-678) y luego retomaría en su “Crise de vers” (*OC II*, p. 212-213), y si bien muchas veces las formulaciones son tautológicas o impenetrables, lo que nos interesa no es develar su sentido sino advertir que Mallarmé va dejando las huellas de un espacio vacante, indecible, en el que augura y afirma una diferencia de intensidad en el lenguaje para el sentido.

En el f° 27 escribe:

Dans « le Langage » expliquer le Langage, dans son jeu par rapport à l’Esprit, de démontrer, sans tirer de conclusions absolues (de l’Esprit)

Dans le Langage poétique – ne montrer que la visée du Langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau – et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au Traité.

Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe*. (« Notes sur le langage », *OC I*, p. 505)

En “el Lenguaje” explicar el Lenguaje, en su juego con relación al Espíritu, *demonstrar*, sin sacar conclusiones absolutas (del Espíritu)

En el Lenguaje poético – no mostrar más que la intención del lenguaje a devenir bello, y no a expresar más que todo, lo Bello – y no del Verbo a expresar lo Bello eso que está reservado al Tratado.

No confundir jamás el *Lenguaje* con el *Verbo*. (Mallarmé subraya.)

En el hermetismo de estos enunciados, se advierte cierto razonamiento deductivo por el que Mallarmé habría intuido la lógica de una relación posible entre el Verbo, el Lenguaje y el Espíritu, ante todo marcando que no existe entre ellos ni una totalidad, ni una identidad, ni una equivalencia. Ahora bien, por un lado, el Verbo y el Lenguaje no son lo mismo, pero además, como hará más tarde a propósito del doble estado de la palabra, se considera acá un doble estado del Lenguaje –que supone dos aptitudes-. De modo que aquello que llama “Lenguaje poético” actúa entre la expresión y el ser de lo bello (en el lenguaje poético reside la capacidad del lenguaje de *devenir bello* y podríamos decir, *verdadero* o próximo a esa inmortal palabra que falta). Todo se juega, por una parte, entre la expresión y la demostración; y por otra, entre el devenir y el ser. El lenguaje poético es sin demostración –de ahí que, a diferencia del lenguaje como medio de expresión y demostración, el lenguaje poético (o lo que llamamos la Obra) es *intención, inclinación* y si se quiere *alusión [visée], deviene* pero no expresa ni demuestra nada. El lenguaje del tratado (o desde la perspectiva del Estudio) en tanto *expresión*, en cambio, es, si podemos decirlo así, codificación histórica. Arriesgaríamos que por extensión, el lenguaje poético aspira al ser de cualquier noción, y por eso no se confunde con el lenguaje del tratado cuando es el medio de expresión de las nociones. En este sentido, si la poesía (o la Obra) se preocupa por el *ser* de la Idea, de donde procede el Sueño, ese *umbral* es su dominio, su reino. El Tratado (o el Estudio), en cambio, se ocupa del medio de *expresión* del Verbo –y en la medida de su expresión “exacta” [*exprimer mieux que tout*]–, exponiendo la relación del lenguaje con el Espíritu o con su doble expresión en la materia y la humanidad: « Ce qu’est l’esprit par rapport à sa double expression de la matière et de la humanité » (*OC I*, p. 508) –ese es, en efecto, el campo de las demostraciones en que se dirime el tratado–.



Desde la perspectiva de las *Notes*, el Lenguaje es la negación del Verbo en su devenir, anula en cierto modo su duración porque implica la *realización* de la idea en el tiempo (su gramaticalización). De manera que si el Lenguaje poético en tanto *intención* se relaciona con el ser del Verbo más que con su expresión es porque desborda la literalización o la gramaticalización de su expresión. Si el Estudio sobre el lenguaje se preocupa por la *forma* (ya sea se trate de su *vieja forma* o de *una época de reflexión del lenguaje*) buscando indagar la expresión del Verbo, la Poesía (según algunas fórmulas mallarmeanas) sería su *fenómeno futuro*, su *oficio* o su *placer sagrado*. Por el Lenguaje poético el lenguaje demostrativo y expositivo es susceptible de volverse obra y de obrar.

Es precisamente en aquellas últimas hojas que se incluyen en la *Notes sur le langage* (los ff<sup>o</sup> 17, 18, 26, 21 y 20), que por su escritura están más próximas al incipiente esbozo de *Igitur*, donde se aclara el sentido concreto que debería, para Mallarmé, tener el estudio del lenguaje y su tanto íntima como distante vinculación con el pensamiento poético. Allí, la diferenciación entre la Poesía y el Estudio se extiende sobre otra consideración: el Arte ocupa el lugar de la *Conversación que no existe* [“puisque la conversation n’existe plus” (OC I, p. 511), es decir, de la conversación que no tiene lugar; o también, de la conversación que se retira ya sea del signo o de la escritura. De ahí que el pensamiento poético sea también, como proclama *Igitur* y del mismo modo que él: *lo que no existiendo, se hace* [« n’existant pas, je me suis fait » (OC I, p. 511)]. De ahí que las “ceremonias habituales de la literatura” (OC I, p. 511) tengan lugar *entre* el presente puro de la noción<sup>21</sup> y una conversación infinita o por venir, entre una *conversación que no existe más* y el *resto de la ficción* (lo que queda de ella o lo que la desborda).

La poesía aspira a la reunión primitiva –en el verbo, donde no estaban escindidos- del azar y de la idea; aspira al instante que se le niega, al mismo tiempo que a la abstracción que se busca como filiación de lo que está surgiendo del llegar a ser y el pasar. El instante es donde se detiene el tiempo o donde en general *comienzan las horas*: « Car voici l’instant pernicieux pour moi comme pour l’horloge, ancienne et heureusement arrêtée, où d’habitude commencent les heures » (OC I, p. 511, f<sup>o</sup> 21). Pero el instante, en tanto que *impresión del día mismo*, con frecuencia es aquello que se (nos) niega: « La satisfaction de vivre l’impression du jour même m’est souvent refusée » (OC I, p. 512, f<sup>o</sup> 20). La poesía busca esa experiencia pura o inmediata, que se resiste. No se trata del elemento de la representación sino de (de)volver las impresiones al presente –a la hora donde comienzan las relecturas- porque, como decía en “Crise de vers”: “en el momento, vuelto hacia la estética, mi sentido lamenta que el discurso falle al expresar los objetos por toques respondiendo a ellos en color y aspecto, los cuales existen en el instrumento de la voz, entre los lenguajes y a veces en uno” [« sur l’heure, tourné à de l’esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l’instrument de la voix, parmi les langages et quelque fois chez un » (OC II, p. 208)].

La escritura poética o la lengua de la poesía es una *voluntad* que alegremente (o casi contenta) insiste como experiencia posible en la palabra, o como una *profesión* que no conoce la seguridad que cimienta una vida [« il ne sent pas, à vrai dire, dans sa profession la sécurité qui assoit une vie » (OC I, p. 510, f<sup>o</sup> 17)]. De ahí que sean el

---

<sup>21</sup> En las *Notes sur le langage* anotaba: « Le moment de la Notion d’un objet est donc le moment de la réflexion de son présent pur en lui-même ou sa pureté présente » (OC I, p. 509). Pero también en “Crise de vers” hablaba de la noción como un instante tenso e intenso sin presente, que escapando, falta: « la notion d’un objet, échappant, qui fait défaut » (OC II, p. 68).

espacio de una vacancia y de un resto –asumiendo un Lenguaje sin cimientos-. También como una *profesión de fe* u *Oficio* (o “*plaisir sacré*”) donde tienen lugar las *ceremonias de un día*.<sup>22</sup> Si la conversación es una ficción que permite reencontrar « *le procédé essentiel du Langage* » (OC I, p. 509, f<sup>o</sup> 28) –como método, pues « *Toute méthode est une fiction* » (OC I, p. 504, f<sup>o</sup> 19)-, cuando la conversación ya no existe el lenguaje se experimenta como ausencia (y resto): « *il est une volonté dans une vieille forme –le reste de la fiction* » (OC I, p. 511, f<sup>o</sup> 18). En estas condiciones, la poesía (como Igitur) “se rinde a aquello en que devino las pocas ceremonias habituales de la literatura, casi contento, por lo demás, y más ligero por estar menos obligado a observar el mundo” [« *se rend à ce qui est devenu les quelques cérémonies habituelles de la littérature, presque content, du reste, et plus léger d’être moins obligé d’observer le monde* » (OC I, p. 511, f<sup>o</sup> 17)]. La poesía rinde homenaje al resto de la ficción, a lo que queda de ella, volviéndose más ligera porque ya no tiene que responder por un modelo ni por una forma. El lenguaje poético se asume como un hiato entre las viejas formas y esos *restos*, o entre lo que *no existiendo, se hace* –se asume entonces como *creación de las nociones* (lo que escapando falta; o lo que ausente se eleva musicalmente). En ese medio puro de ficción, la *pluralidad dejada* (OC I, p. 511) ya no concierne a la verdad –no se deducen de allí ni esencias ni apariencias, ni proposiciones ni modelos, ni se pregunta por la adecuación de una forma o bien al pensamiento o bien a la realidad. En ese medio puro de ficción, el lenguaje no se reduce a rasgos categoriales, antes bien se abre, más allá de las presencias o apariencias, a la ex-posición y a sus maneras, haciendo surgir de los fondos de las gramáticas y de los libros del pasado, el *estilo*.<sup>23</sup> En este punto cobra valor el lugar primordial de lo poético en la medida en que, al abandonar la poesía el juego de la verdad, hace surgir otros sentidos, hace posible adivinar “el eco de una sonora profundidad”, propiciando que otras posiciones comiencen cuando el sentido como fin, o el fin del sentido, se detienen.

Es precisamente este límite el que explica el aspecto de lo poético que a Mallarmé le interesa no sólo en la poesía sino también en el estudio del lenguaje. Ese límite concierne a la lógica del sentido que tiene lugar más allá de la frontera entre ciencia y lenguaje, en la medida en que no pertenece al determinismo de la ley natural ni a la ley del orden histórico. Por el contrario, se trata de un lugar siempre contemporáneo a las diversas historias en que se comprende el punto de exceso del elemento de la representación –allí donde podría ser imaginada la necesidad de una *nueva filología*.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> En el texto “*Offices. Plaisir sacré*” que formaba parte de *Le Mystère dans les lettres*, incluido en *Divagations*, Mallarmé escribía: « *Le poète, verbal, se défie, il persiste, dans son prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment, essentiel, la parole* » (OC II, p. 236).

<sup>23</sup> En el f<sup>o</sup> 18, Mallarmé apunta: « - Salon, œuvres destinées à quitter ce bazar, pour les intérieurs – industrie ; les musées, - art ancien ; retourner à l’atelier, bizarreries privées { style. » (OC I, p. 511). El estilo encuentra sus raíces en el movimiento mismo de la modernidad cuyo signo está dado por el abandono de lo público en función de su entrada en lo privado, pero también por el ingreso de los modos privados a los grandes museos, exposiciones y a la gran prensa de la información. En efecto, el estilo redundante en la masificación y espectacularización de los objetos bajo la forma mercancía, que es también condición de posibilidad de una variación continua, que es el estilo.

<sup>24</sup> Tomamos el concepto de una *nueva filología* de Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, op. cit.. Y en el mismo sentido que se trata para él de: “La ‘representación sorprendente de la facticidad’ y la devoción ‘mágica’ a los objetos particulares que Benjamin reconocía como rasgos específicos del método filológico, al igual que la definición del filólogo como *philomythos* y *fabellae studiosus* que se encuentra en el manifiesto de la filología moderna que es la *Lamia* de Poliziano, confirman el parentesco que debe

Ese límite concierne a lo arcano y arcaico del lenguaje que arrastran y ganan una excedencia de sentido con respecto al signo. De hecho, Mallarmé daba cuenta de su interés respecto de esa *excedencia* en las *Notes*, cuando encontraba su carnadura concreta en una diferencia entre dos vocablos (*heures* y *heure*) sobre lo cual anota que en ese *diferencial* que la “-s” del plural soporta para la escritura reside: “la pluralidad dejada reflexionándose sobre los muebles” [« ce vocable d’*heures*, ou, car pour moi peut-être, il est permis en ce séjour d’être archaïque, d’*heure* ; (la pluralité laissée se réfléchissant sur les meubles). » (OC I, p. 511, f° 21)]. De manera que esa excedencia no es, como podríamos creer tentados por el signo, algo concerniente al significante, sino una zona *arcaica* del significar y, como veremos, también *arcana* (porque compromete al ritmo y al metro), que da cuenta de una voluntad. En efecto, lo arcaico no se reduce a la “-s” atrayendo una unidad mínima de significado ni a un simbolismo sonoro que se prueba en una o en muchas lenguas, sino antes, se rescata como *partícula sibilina* que anuncia que algo allí deberá ser pensado; aquello atraviesa el misterio del nombre, pero en la medida en que el nombre sea, como quería Benjamin, un “percibir originario” (1990, p. 18) –donde insiste y se actualiza lo que continúa siendo necesario pensar-. Esa “-s” no anuncia la semiotización del texto y la reducción a ello de lo poético, sino la multiplicación de los estratos; en este caso, indica la entrada de las horas como superficie por donde pasa el sentido, la circulación de su propio impensado, y su duración. Lo que le interesa entonces a lo poético es el diferencial que se encuentra *silente y repitiéndose* en la lengua y que se derrama por todo su medio, creando una atmósfera (*ámbito y hechizo*, al decir de Lezama Lima). Lo poético es precisamente esa *respuesta* en color y aspecto, como una diferencia de modulación, como una *estancia* entre lo arcaico y lo arcano del significar, entre lo que venimos a buscar y lo que no podemos llevarnos (o lo que nos llevamos a nuestro pesar).

De manera que ese efecto de las palabras, producido como repetición de sus causas (de las morfologías, de los sonidos, de las figuras, de las gramáticas, de los grimorios), pero también ese efecto de las escrituras (producido por la repetición de sus relecturas o de los gestos de sus ideas), derramándose como lo *inoído* o como un *eco*, es lo que le interesa de la Poesía al Estudio, porque en esos contagios se explica la movilidad del lenguaje, se resuelve su modulación, o el estilo. En las *Notes*, entonces, existe ya esa conciencia de una doble afirmación del lenguaje: como *Hôte*, huésped y morada, del *sentido secreto ignorado*, al que se aludirá en “Le Mystère dans les Lettres” (OC II, p. 244). Esa diferencia que Mallarmé detecta entre el singular y el plural abre un camino para pensar aquello inoído o inatendido por el lenguaje del sentido común, por el lenguaje de la ciencia y por el lenguaje del sentido de la historia. El elemento arcaico y arcano advierte y prueba la existencia de una *atmósfera* de las palabras que se derrama [*répandre*] en el espacio de la lectura (por la lectura): « répandu en moi ainsi que cette atmosphère l’est dans cette chambre » (OC I, p. 511). Podríamos imaginar que, finalmente, es esa *atmósfera* lo que la poesía quiere aportar a la *tentativa actual* sobre el Lenguaje.

Si es así, se advierte que aquella amistad entre Ciencia y Lenguaje es en cierto modo paradójica –y como toda paradoja indica la afirmación de una función existencial: indica, en este caso, la salida de la función significativa y comunicativa del lenguaje para afirmar una función existencial en lo poético: cuando la ciencia quiere explicar el misterio (ese instante que habitualmente se nos niega, ese *resto* de la ficción), afirma la necesidad de lo poético.

□

volver a explicitarse entre las disciplinas crítico-filológicas y la mitología”; y agrega “Poesía y filología: poesía como filología y filología como poesía” (2004, p. 205).

### *Entre el Verbo y el Lenguaje: la insistencia del misterio*

Existe para Mallarmé una diferencia fundamental entre el Verbo y el Lenguaje que es una diferencia de naturaleza.<sup>25</sup> Al postularla rescata una zona ubicada en la *anterioridad* del Lenguaje que se vincula con el Misterio –con el « sens mystérieux des aspects de l’existence » [“sentido misteriosos de aspectos de la existencia”] (*Corr.*, p. 572) y con « l’explication orphique de la Terre » [“la explicación órfica de la Tierra”] (*Corr.*, p. 586), a los que se referirá en las cartas a d’Orfer (1884) y a Verlaine (1885) respectivamente. Se trata también de una región donde la lengua hace su entrada en la *noche*, en lo *inatendido* y en lo que habla sin voz, sin palabra o sin nombre. Ese punto órfico es, como decía Lezama Lima (1969, p. 381), el punto de encuentro de una respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio que es ámbito y hechizo del lenguaje –podríamos agregar que se corresponde con un aspecto intensivo del lenguaje, en el que se compromete con su infancia-. En efecto, la noción de Verbo aparece en las notas en el marco de una serie de enunciados (en las *ff*º 8, 2, 1, 14 y 13) y se define en cierto modo próxima a esa *anterioridad*, que remite a una virtualidad más primitiva que la formulación, el enunciado o la expresión, que van a encarnar en el lenguaje; más primitiva respecto de eso que Mallarmé va a llamar *elocutorio*. En general, Mallarmé relaciona esa anterioridad del lenguaje con la música, con la Orquesta –que representa el aspecto de « une polyphonie magnifique instrumentale » (“Planches et feuillets”, *OC II*, p. 195)- y con su *sortilegio* –que consiste en *fundir* los cuerpos o las materias, en evaporar los paisajes naturales para reanudarlos en un estado superior, « les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur » (*OC II*, p. 144) –como decía a propósito de Banville.<sup>26</sup> Ese proceso de *fundición* –evaporación, fusión y reintegración- recuerda un procedimiento alquímico en tanto busca la evolución de los elementos, aspirando a su maduración y exaltación a través del fuego, se persigue así la *sutilización* de la materia, y con ello una *desobstrucción* que se logra a través de los ciclos de vida y de muerte, de luz y de oscuridad, buscando en ellos trascender finalmente esas mismas dicotomías y reintegrar la materia a sus principios, y más aún, a un principio lumínico más primitivo o a un huevo que late en incubación (un latido sin significación) –he ahí una alquimia del verbo que se liga para Mallarmé con la adivinación y el desciframiento-. Intuimos cierto paralelismo entre esos procesos y los grados de *sutilización* de la palabra. En efecto, entre Verbo y Lenguaje, va a postular en “Crise de vers” un « tiers aspect *fusible et clair* présenté à la divination » [“tercer aspecto fundible y claro presentado a la

---

<sup>25</sup> *Notes sur le langage*, fº 27: « Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe* » (*OC I*, p. 505. Mallarmé subraya).

<sup>26</sup> A propósito de Banville, Mallarmé enunciaba ese estado orquestal al cual el músico de palabras aspiraba, si bien allí no habla expresamente de alquimia, la operación que se describe nos remite a ésta en ese proceso en que la poesía busca esa *fundición* de los principios: « Si je recours, en vue d’un éclaircissement ou de généraliser, aux fonctions de l’Orchestre, devant lequel resta candidement, sagement fermé notre musicien de mots, observez que les instruments détachent, *selon un sortilège* aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages ; les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur. Voici qu’à exprimer la forêt, *fondue* en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d’une réminiscence de chasse ; ou le pré, avec sa pastorale fluidité d’une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des rappels de ruisseau. Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s’indique. Contrairement à l’art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. — Quoiqu’y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature. » (« Théodore de Banville », *Divagations*, *OC II*, p. 144. El subrayado es nuestro).

adivinación”] (*OC II*, p. 210. El subrayado es nuestro) que es el *verso*, que rechaza los materiales naturales como brutales y no conserva otra cosa que la sugestión, instituyendo con ello una relación entre las imágenes exactas, en el punto de un “Idealismo”.<sup>27</sup>

Por una parte, entonces, el Verbo reenvía a aquella *dispersión volátil* o *musicalidad de todo* que el verso intenta liberar, de la que habla en “Crise de vers”.<sup>28</sup> Por otra, el Lenguaje es fuente de formas y define la lógica de la representación, al menos en dos direcciones: según las fases de la idea y del tiempo; y según las fases de la frase y la letra. En esta doble composición, temporal de la palabra y espacial de la escritura, se encuentran también los grados que van de la palabra bruta del universal reportaje a la palabra pura o esencial de la poesía.

Ahora bien, en las *Notes* la distinción entre el Verbo y el Lenguaje ocupa un lugar estructural, y las nociones de Idea y de Tiempo funcionan como variables de esa diferencia que se quiere demostrar:

Le Verbe, à travers l’Idée et le Temps qui sont « la négation identique à l’essence » du Devenir, devient le *Langage*.

Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l’Être, le temps, devenu son mode : cela à travers les phases de l’Idée et du temps en l’Être, c. à d. selon la Vie et l’Esprit. (« Notes sur le langage », *ff’s I, 2*, *OC I*, p. 506. Mallarmé subraya.)

El Verbo, a través de la Idea y el Tiempo que son “la negación idéntica a la esencia” del Devenir, deviene el *Lenguaje*.

El Lenguaje es el desarrollo del Verbo, su idea, en el Ser, el tiempo, devenido su modo: eso a través de las fases de la Idea y del Tiempo en el Ser, es decir según la Vida y el Espíritu.

Ante todo hay que decir, como anota también Bertrand Marchal (*OC I*, p. 1362), que si bien no se han hallado en la obra de Hegel –a quien en efecto Mallarmé había descubierto en 1866–, estas fórmulas parecen llevar su impronta.<sup>29</sup> El método del lenguaje reflexionándose coincide entonces, en principio, con esta reflexividad o dialéctica negativa.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> En “Crise de vers” Mallarmé va a sostener este punto de encuentro, más allá de las escuelas, en el que se define para él la lengua de la poesía, nuevamente en los términos de una fundición: « Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d’information, adoptent, comme rencontre, le point d’un Idéalisme qui (pareillement aux fuges, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion. Instituer une relation entre les images exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination.. » (*OC II*, p. 210).

<sup>28</sup> En “Crise de vers” retoma también la noción de *sortilegio* que corresponde en este caso al verso, a la poesía, el cual consiste en reintegrar el lenguaje a la música, dispersión volátil, y como dijimos fundición: « Son sortilège, à lui, si ce n’est libérer, hors d’une poignée de poussière ou réalité sans l’enclure, au livre, même comme texte la dispersion volatile soit l’esprit, qui n’a que faire de rien outre la musicalité de tout » (*OC II*, p. 210).

<sup>29</sup> El 11 de septiembre de 1866 Villiers le escribía a Mallarmé: « Quant à Hegel, je suis vraiment hereux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie. », en *Correspondance*, p. 342, nota de Marchal.

<sup>30</sup> Jean-Pierre Richard (1961) ha sido uno de los primeros en observar la influencia de la filosofía hegeliana en Mallarmé, leyendo esa huella en las trasmutaciones negativas presentes en *Hérodiade* e *Igitur*. Sostiene Richard que así como Hérodiade deviene ella misma, es decir accede al ser, al Absoluto, por la reflexividad negativa o la experiencia de la muerte; también el Verbo deviene Lenguaje por su propia negación (y como eco de la negación de la negación de donde Hegel hace emerger el ser). Atendiendo a las formas de la imaginación mallarmeana, Richard estudia particularmente la influencia de

Ahora bien, lo más importante de esa formulación y de su posible marca hegeliana es la manera en que el lenguaje se vuelve, según una expresión de Derrida, “una inquietud del lenguaje y dentro del lenguaje mismo” (1989, p. 9); es decir que muestra ante todo la aceptación del lenguaje como origen de la historia, o de la historicidad misma. De ahí que pueda asumirse que si el Lenguaje es fuente de formas, el desarrollo de estas formas indica también el desarrollo del espíritu. Mallarmé desecha, no obstante, aquello que Hegel había diagnosticado cuando sentenciaba que, en esas fases, el arte había dejado de satisfacer la necesidad más elevada del espíritu.<sup>31</sup> Esas fases no serían para el poeta evolutivas en el sentido de una historia lineal (de una sucesión diacrónica o una simultaneidad sincrónica), sino más bien extemporales, es decir siempre contemporáneas.

El Verbo es, según las *Notes*, un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio (« *Le Verbe* est un principe qui se développe à travers la négation de toute principe », f<sup>o</sup> 27, *OC I*, p. 505). De ahí que el Verbo llega al Lenguaje como negación de su propia esencia, de su propio devenir. Aún más, aquello que ha perdido todo principio, lo que sobre todo no es un principio, es el azar; el azar es precisamente la ausencia de todo principio. Pensar sin principios es pensar, como había advertido Deleuze, “en ausencia de Dios, en ausencia del propio hombre” (2005 [1988], p. 91). El Verbo ha perdido a Dios, su Razón teológica, y ha perdido al hombre, la Razón humana como último refugio de los principios kantianos, debe pensar ahora en esa ausencia. Para ganar algún tipo de razón no puede aspirar a las armonías celestes o inteligibles, se pasa ahora de la unidad de un movimiento que está haciéndose, a la divergencia o dispersión de todos los movimientos que se deshacen, abriéndose a una politonalidad. Este es el procedimiento que hallamos en Mallarmé, por todas partes y también en las *Notes*, a pesar de sus intentos de sistematización. Para salvar el sentido de la poesía se multiplican los pliegues del lenguaje, se llenan sus vacíos, a lo que parece fijo o acabado se le aplica una divagación, la destreza en la ejecución del instrumento garantiza la modulación individual y la creación de la noción, que falta.

De modo que esa dispersión volátil o musicalidad de todo –ese punto de encuentro de una respiración que es ella misma ámbito y hechizo y es cuerpo, que interesa a Mallarmé porque prueba la dispersión del verso multiplicando los principios del verso oficial o alejandrino en otras direcciones-, ya no puede neutralizarse en el sentido único de una causal ontoteológica. En adelante, y como salida de la crisis metafísica de los años sesenta, lo que Mallarmé encuentra son mezclas, umbrales, multiplicación de principios y traducciones (entre series espaciales u órdenes visuales, y series temporales u órdenes orales). Es decir que en el extremo, el Verbo es la consideración de lo invisible o callado (fuente del eco, de la sonora profundidad, de los aspectos misteriosos) que insiste a través de los diagramas semánticos y sintácticos (a través de las tiradas). De modo que el tiempo y la idea corresponden a una *modulación*

---

la filosofía hegeliana y la figura de la negatividad en el capítulo IV “L’Éxperience nocturne”, p. 153-204, en especial véase el apartado “Hegel et Mallarmé”, p. 185, en *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961.

<sup>31</sup> En “Fuerza y significación”, Derrida retoma los efectos de la separación del significado y la forma en el marco de la discusión con el estructuralismo de Richard y J. Rousset. Es este último quien en *Forma y significación* destaca el efecto de la influencia de Hegel para los escritores del fin de siglo XIX, tomando el ejemplo de Flaubert que sintetizaba la sentencia hegeliana en el temor a que si bien el arte no dejaría de desarrollarse y perfeccionarse, su destino supremo era cosa del pasado, pues había perdido su verdad y su vida, y su forma había dejado de satisfacer la necesidad más elevada del espíritu. Cf. Derrida, “Fuerza y significación”, 1989, p. 9-46.

del Verbo que supone una duración y una voz, pero también un signo o una escritura.<sup>32</sup> La palabra se forma con la ayuda del tiempo « à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces *diversions* » [“con la ayuda del Tiempo que, permite a sus elementos esparcidos reencontrarse y concordarse siguiendo sus leyes suscitadas por estas *diversiones*”] (*OC I*, p. 505. El subrayado es nuestro). El religar de los principios ya no depende de las leyes de una armonía sino que está sujeto al divertimento de los ritmos.

Esas *diversiones* o *distracciones* que suscitan las leyes de reencuentro y reacomodamiento de los elementos dispersos del verbo son tanto un efecto como una condición de la modulación del lenguaje –y esa modulación, como sostendrá en “La Musique et les Lettres”: es individual e impersonal, pero sobre todo, independiente del debate de formas (*OC II*, p. 64-65)-. El Verbo es sin modo, sin embargo se *di-vierte* o *dis-trae* al adquirir en lo disperso ciertas leyes que le dan forma, que lo informan y lo actualizan –en consecuencia, cambia de naturaleza (el tiempo como *modo* y la idea como *forma* actualizan la *ocurrencia* del Verbo como Lenguaje: marcando ese pasaje de lo virtual a lo actual). En cierta manera, existe en estas reflexiones una literalidad: el Lenguaje compone, reflexiona, modula, conjuga el Verbo. Pero esa literalidad habla, para nosotros, a la vez, de una diferencia pre-formal y pre-lingüística (a-significante) en el Verbo. El Verbo como *dispersión volátil del espíritu*, remite a esa « source innée antérieure à un concept » (*OC II*, p. 659) de la que surgen « mille rythmes d'images » (*ibid*), de la que emerge la poesía. Se intuye entonces que ese pasaje consiste en la gramaticalización del verbo en el lenguaje. De manera similar, las *Notes* van a formular la relación entre pensamiento y lenguaje: del Pensamiento al Lenguaje también existe una diferencia definida por la acción del Tiempo. En el f° 8 leemos que el Pensamiento es “suscitado por el Anacronismo” (*OC I*, p. 505). La noción de “anacronismo” adquiere una preciosa importancia en la medida en que para el sentido no hay sincronía o diacronía, ni variables o condiciones que se oponen o se niegan, sino toda clase de *des-tiempos* (desvíos, espaciamientos, variaciones, no-correspondencias): el Lenguaje va a definirse, por la acción del Tiempo, como anacronismo con respecto al Pensamiento, pero también la Idea produce un anacronismo del Pensamiento con respecto al Verbo.<sup>33</sup> El concepto de anacronismo desvía la negatividad dialéctica, advirtiendo las mezclas y los contagios. Se trata entonces de las *variaciones sobre el Verbo* que la Idea, el Pensamiento y el Lenguaje, cada uno a su manera, implican, actúan, sueñan o modulan.

□

En segundo lugar, ingresando en la historia, el Lenguaje se explica con relación al Espíritu y a la Vida (incluso como método y como ficción de esa relación, inventando

\_\_\_\_\_□

<sup>32</sup> La Idea y el Tiempo son principios formadores, organizadores, que definen cierta cualidad *gestáltica* del lenguaje –pero también reencausan lo disperso, en función de las diversiones temporales. Esa incontinencia que producen con relación al Verbo –ese *anacronismo*- es el paso de la virtualidad del Verbo a la posibilidad del Lenguaje, introduciendo una tensión entre el azar y la necesidad como dos elementos que no estaban en tensión u oposición en el Verbo. En este mismo sentido, Steinmetz advierte que en las *Notes*: « Le hasard — principe du non-principe — s'entrelacerait à l'Idée dans une perpétuelle constitutivité du Verbe » [“El azar – principio del no-principio- se entrelazaría a la Idea en una perpetua constitutividad del Verbo”] (1975, p. 119).

<sup>33</sup> *Notes sur le langage, f° 8*: « Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hazard, comme l'Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme.) lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces *diversions*. » (*OC I*, p. 505. La ortografía utilizada para la palabra *hasard* es de Mallarmé).

□

lo que en ellos es colindante).<sup>34</sup> De modo que si el Verbo puede considerarse como un *lógos* del mundo anterior al discurso, a la proposición, o la palabra,<sup>35</sup> es en el sentido de una anterioridad que es sin principio y que se ubica en la pre-historia, es decir que no remite a una periodización porque es siempre contemporánea a las diversas historias, a los diversos lenguajes. En esos términos, se salvaría una experiencia trascendental no lingüística que a través de la idea y el modo pasa al lenguaje, donde encuentra su límite según la vida y el espíritu. Es decir que si el Verbo es indefinido e ilimitado en tanto que su esencia es el devenir; el Lenguaje, en cambio, es fuente de formas y de modos, por lo cual introduce la cantidad y la cualidad de la representación al devenir. El Lenguaje es entonces definido en las *Notes* como la manifestación del Verbo a través de las *fases* de la Idea y del Tiempo según la Vida y el Espíritu –la Vida y el Espíritu serían allí el doble límite o el pliegue de la Idea y el Tiempo, en el interior-exterior del lenguaje.

Todo tendrá lugar entre Verbo y Lenguaje, en el pasaje o himen: en su reencuentro y en su concordia, o en su diferencia y dispersión. Para reencontrar [*retrouver*] y volver a hacer concordar [*raccorder*] los elementos *esparcidos* del Verbo, el Lenguaje los actualiza (y los niega): el Verbo sin tiempo ni forma adquiere su determinación en el Lenguaje, de manera tal que los elementos *esparcidos* en el Verbo se *organizan* en él. Aunque esa organización sea un acto insensato, porque se parte de la ausencia de principios. En efecto, hallamos la misma idea en el homenaje a Villiers de 1889 donde decía: « Autant, par ouï-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité épars : c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger (...) quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences » (*OC II*, p. 23). La divinidad esparcida es sin-sentido, lo que aflora en todo ordenamiento es insensato, y el oficio de la escritura se consagra como una práctica vaga y recelosa del misterio y de la divinidad para dar espesor a la finitud mítica que decretan las modernas ciencias de la naturaleza sobre la materia y que trasladan al lenguaje.

En este punto hay que pensar la cercanía para Mallarmé del verbo con la música, en función de ese espacio *anterior* a toda instrumentación, anterior a su ejecución o a su *juego* (aquella música se escucha antes de ser tocada o de *être jouée*). La noción de Verbo es a su modo un medio puro de ficción que permite en primer término eludir el problema del origen y las pretensiones de fundar una ontología en el lenguaje. En segundo lugar, supone para el Lenguaje la postulación de un espaciamento, de un espesor y un fondo, que es paradójicamente un espacio sin mediaciones porque se da como *pasar y llegar a ser*, sin la solidez de un suelo o fundamento: ese espaciamento es el que existe también del pensamiento al lenguaje, del verbo al pensamiento y del lenguaje a la palabra o a la escritura.<sup>36</sup> Como dijimos, la idea de *anacronismo* habilita la posibilidad de establecer otro tratamiento de la variación y de la diferencia entre lenguaje, pensamiento y realidad, que no depende de las categorías precedentes, es decir no depende de la relación que existe del modelo a la copia, o de la copia al fantasma, ni

□

<sup>34</sup> En “La Musique et les Lettres”, la Ficción se definía como un término perfectamente comprensivo para la Música y las Letras (para lo escindido o duplicado): « pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif » (*OC II*, p. 76).

<sup>35</sup> También Steinmetz (1975, p. 119) ve en esa fórmula de las *Notes* una no-identidad del Verbo y del Lógos (precisando que él entiende aquí el lógos no como un lógos del mundo, sino en el sentido de la Lógica o del Discurso homogéneo).

<sup>36</sup> En efecto, una vez formulada la diferencia entre Verbo y Lenguaje, Mallarmé (*OC I*, p. 506) atiende a una segunda diferencia: la que existe entre la Palabra (*Parole*) y la Escritura (*Écriture*), comprendidas como dos manifestaciones del Lenguaje (*Langage*).



de la forma a las significaciones, ni del concepto a su objeto, porque pone en juego, precisamente, las *incongruencias* en el límite de los elementos, las formas o las nociones. Para pensar la diferencia entre Lenguaje y Verbo y entre Palabra y Escritura, Mallarmé se vale de esta variable temporal que suscita des-tiempos (pero también entre-tiempos y contra-tiempos). Así como en la pintura impresionista el fondo lucha y se fusiona con las superficies, aquí todo principio se disuelve en lo que es sin principio y sin fines. El Lenguaje es un ser anacrónico. Y es principalmente un ser anacrónico porque afirma el azar que se encuentra en el Verbo. De ahí que la poesía busque la tirada de dados, pensar todo el azar, como retorno a la fuente del Verbo, habiendo ganado en esos pasajes lo que se bifurca, varía o diverge.<sup>37</sup>

Como observamos, el Lenguaje es el *desarrollo* del Verbo en el doble sentido: según su Idea y según el Tiempo; y en sus dos manifestaciones: la Palabra y la Escritura. Para explicar el Lenguaje, Mallarmé adopta los modelos de su época asumiendo la tensión que conlleva determinar criterios para comprender la relación entre el orden espacial y el orden conceptual, o entre el orden sensible y el orden inteligible de los fenómenos, pero sobre todo entre la experiencia muda y su expresión. De modo tal que anota:

D'où les deux manifestation du Langage, la Parole et l'Écriture, destinées, (en nous arrêtant à la donnée du *Langage*) à se réunir toutes deux en l'Idée du Verbe : la Parole, (en créant les analogies des choses par les analogies des sons [*f*<sup>o</sup> *I*]) l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture), et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation : et à en donner la parenté. (« Notes sur le langage », *OC I*, p. 506. Mallarmé subraya.)

De donde las dos manifestaciones del Lenguaje, la Palabra y la Escritura, destinadas, (ateniéndonos a los datos del *Lenguaje*) a reunirse las dos en la Idea del Verbo: la Palabra, (creando las analogías de las cosas por analogías de sonidos [*f*<sup>o</sup> *I*]) la Escritura marcando los gestos de la Idea manifestándose por la palabra, y ofreciéndole su reflexión, de manera de perfeccionar, en el presente (por la lectura), y de conservarlos en el futuro como anales del esfuerzo sucesivo de la palabra y de su filiación: y de darles parentesco.

Al definir la Palabra por analogía, en el sentido del naturalismo que Platón criticaba en el *Crátilo*, de una adecuación de los sonidos a las cosas, Mallarmé va a expresar su adhesión a una larga tradición retomada en cierto modo por el comparatismo de la época, adscribiendo a una adherencia entre ontogénesis y filogénesis, seguida particularmente por las corrientes de estudio de las etimologías que buscaban leyes fónicas donde probar el momento primitivo de equivalencia entre una idea y un sonido, y la manera en que tales sonidos habían sido modificados hasta significar una determinada idea. En efecto, el enunciado reformula el argumento naturalista de una adecuación entre el nombre y lo nombrado, atribuyendo un valor semántico a un sonido, o un valor significativo a los aspectos semióticos del lenguaje (existe el mismo principio de explicación de los nombres en la hipótesis sostenida en *Les dieux antiques* a

---

<sup>37</sup> Si esto es así, la poesía buscaría cierto retorno al Verbo, al devenir, convirtiéndose en una fuerza antagónica de la representación (y de sus cuatro principios: la identidad, la oposición, la analogía y el concepto) al interior mismo del lenguaje. Esa fuerza antagónica de la representación que Derrida (1975, p. 376) leyó en Mallarmé como el “no-sentido” o el “no-tema” (y como un modo de escapar a la dialéctica del ser y del concepto, proponiendo en su lugar una *himenología* –remitiendo con ello a cierta operación de escritura y del significante textual que llamó gráfica de la *suplementariedad* o del *himen*).

propósito de los mitos, y en *Les Mots anglais* a propósito del valor de vocales y consonantes, sobre lo que volveremos más adelante). No obstante, Mallarmé intuye que esa analogía es una analogía sin semejanza, una analogía que ha perdido toda semejanza, o más aún, se ha olvidado que esa semejanza en realidad es ella misma metafórica. Y es precisamente porque no contamos con una “lengua neutra” (como el “color transparente o neutro”<sup>38</sup> que falta en la paleta del pintor), que no podemos pensar en una equivalencia entre el sentido y la sonoridad, sino que hay que buscar esa transparencia por otros medios.<sup>39</sup> Es en esa vacancia (y extemporalidad) entre los nombres y lo nombrado, entre la forma y sus significaciones, o entre el sonido y sus efectos, donde se instala el potencial de la escritura. En cuanto a la escritura, ella produce una nueva extemporalidad con relación a la Idea: si el pensamiento supone un anacronismo de la Idea (como dijo en el f° 8), la escritura sólo marca sus *gestos* – manifestándose por la palabra, pero ofreciéndole su *reflexión* de manera de *perfeccionar* la palabra en el presente por la lectura y en el futuro por una filiación. La palabra escrita no es un sonido, es un *gesto* (ocupa el espacio mudo de los silencios, pero es un gesto de una sonora profundidad).

Más allá de la adhesión contemporánea a modelos de las ciencias de la naturaleza para pensar el lenguaje, al anotar que *la escritura describe los gestos de la idea*, Mallarmé anuncia todas las figuras –la danza, el arabesco, el mimo– en las que lo hemos visto desplegar un pensamiento sobre la escritura, habilitándonos a concebir la Idea o bien como un actor que realiza su acción, o bien como el personaje que interpreta o recuerda, o bien como el mimo cuyo dominio es el de la perpetua alusión como reverso de las materias. De ahí que tanto la escritura como la idea pasen a la vez por puntos fijos como por líneas quebradas y espacios vacantes, dependiendo de qué tipo de relaciones creen. En primer lugar, la escritura es el lugar de la *reflexión* de la palabra y esa reflexión es en principio una *relectura* y una *filiación*; pero en segundo lugar, es una *duración* y su modo de existencia esencial es el movimiento. Con lo cual, la escritura es también, como leemos en las *Notes*, el medio que hace posible “devolver a la palabra, que puede viciosamente estereotiparse en nosotros, su movilidad” [« rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité » (OC I, p. 510)]. Esa movilidad evita que la palabra se fije como un estereotipo o se convierta en un simple metal de cambio, adoptando uno de los dos estados de la palabra que es el del empleo elemental del discurso que comunica el *universal reportaje* –que se contraponía en cuanto a sus atribuciones a la necesidad de una palabra esencial (literaria) cuya *noción pura* abrazara lo que se nombra, se desea, o se conoce, en su casi desaparición vibratoria, como un gesto que se deshace (cf. “Crise de vers”, OC II, p. 212). En ese sentido, el modelo de la música se pliega a lo que no puede fijarse, a la contingencia y al desfondamiento de los límites o contornos de las palabras y de las formas.

De ese modo, la *movilidad* de la palabra aparece también en la *Notes* fuertemente enlazada a la literatura y a las obras, y de allí a la historia (OC I, p. 510, f° 7), pero en un sentido de ésta ligado a la exención. Es decir que la historicidad del lenguaje se funde al espacio literario, en la misma medida en que había definido la

---

<sup>38</sup> A esto se refería en “Les Impressionnistes et Édouard Manet”: « Comme aucun artiste n’a sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plain air, l’effet désiré ne peut être obtenu que par la légèreté ou la lourdeur de touche, ou par la régulation du ton » (OC II, p. 456).

<sup>39</sup> En otra nota insiste sobre esto: « que tels sons équivalent à telle idée, modifiée de telle et telle façon que tels son[s] signifient ceci, et trouvant une langue neutre, s’il en est une, que tel son par excellence signifie ceci, a telle valeur.

‘Tirer des lois phonique qui permettent de reconnaître l’antériorité’. » (*Notes sur le langage*, OC I, p. 510).

escritura, vinculada a esa movilidad que se comprende en una íntima relación con el silencio, según una función no representativa pero vital y donde radican las condiciones para “Que un medio extendido de palabras, bajo la comprensión de la mirada, se ordene en trazos definitivos, con el silencio” [« Qu’une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence » (OC II, p. 208)].

Relectura y filiación son dos maneras de referirse también a aquello *arcaico* y *arcano* que compone el misterio o la infancia del lenguaje. En efecto, existe movilidad surgida de la métrica y los ritmos, definidos en “Crise de vers” como un *arcano extraño*: « Arcane étrange ; et, d’intentions pas moindres, a jailli la métrique aux temps incubatoires » [“Arcano extraño; y, de intenciones no menores, surgida la métrica de tiempos incubatorios”] (OC II, p. 208), cuya gran dignidad es la de producir un *súbito hallazgo, completamente, extranjero* [« une subite trouvaille, de tout au tout, étrangère » (OC II, p. 209)]. Así como lo arcaico (la posibilidad « d’être archaïque ») de un vocablo permite « la pluralité laissée se réfléchissant sur les meubles » (Notes, OC I, p. 511).

De ese modo, Mallarmé da cuenta en las *Notes* de una tensión entre lo fijo y lo moviente que lo acompaña en sus escritos posteriores, y que reencuentra la oscilación entre la necesidad y el azar presente en *Un Coup de Dés*, o entre lo disperso y lo reunido que se juega a través de una imagen y sus resonancias o reflejos: la reflexión pide una idea fija pero todo lo que parece fijo a primera vista se carga de espaciamientos, es decir que se deriva o dilate, se acompaña de una resonancia, de un eco. El alma –escribe– está acostumbrada a reflexionar mediante una idea fija, y sin embargo es en el pliegue entre el exterior de los muebles y la interioridad de la conciencia subjetiva donde se puede reflejar la idea de modo tal de dejar adivinar en ese reposo un *eco*: « Comme il réfléchit bien l’âme, habituée à une Idée fixe de Beauté, alors qu’elle est au repos, par sa magnificence ornementale, derrière laquelle se devine l’écho d’une sonore profondeur » [“Como reflexiona bien el alma, habituada a una Idea fija de Belleza, mientras que ella está en reposo, por su magnificencia ornamental, tras la cual se adivina el eco de una sonora profundidad”] (OC I, p. 511). Incluso en las *Notes*, donde existe un intento de sistematizar el estudio, lo que a Mallarmé le interesa es esa *profundidad* cargada por los *anacronismos*, lo que sucede *entre* exterior e interior, el espacio intersticial entre la letra y el sonido, entre la imagen y sus ritmos; pero también, entre el Pensamiento y el Lenguaje, o entre la Palabra y la Escritura. La escritura concede al lenguaje ese *reposo*, considerado como *magnificencia ornamental* pero también como la *condición de un eco* –en el reposo se adivina “el eco de una sonora profundidad”-. Es precisamente en ese eco donde se intuye el *interregno* de la poesía, es también ese eco lo que interesa como instancia paradójica del sentido, pero sobre todo, como fuerza antagónica del sentido común (y de lo que en el lenguaje es estereotipo); es aquello lo que se quiere hacer ingresar en el estudio del lenguaje –porque es lo que está relegado o postergado de las tentativas actuales, o bien formalizado o domesticado-.

Esa *sonora profundidad* es en realidad el fondo y la superficie del lenguaje –y lo que insiste del verbo en él-. En esa zona se inscribe “el doble sentido”, la homonimia y las similitudes, o aquellas semejanzas tanto en el espacio interno de la palabra como en el espacio externo del campo semántico o la denotación, donde se instalan las funciones de contigüidad ligadas a la sinonimia de los términos, la contigüidad semántico-semiótica o la combinación.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Estos procedimientos pensados como límites del lenguaje son analizados por Deleuze en el marco de lo que entiende como la repetición en la literatura, lo que llama “la repetición por defecto o por insuficiencia

### *La Conversación como ficción y como método*

El lugar privilegiado que tiene “la Conversación” en la investigación del lenguaje se define en las *Notes* explícitamente vinculado con la idea de Ficción. Tanto la Conversación como la Ficción adquieren el valor de una noción operativa que se muestra en el privilegio de la *posición conceptual* que les otorga la mayúscula –con la cual Mallarmé suele distinguir las palabras a las que confiere un estatus de noción y un valor en términos conceptuales–.

Por una parte, la idea de Conversación funciona como un pliegue entre tres sustratos o modos de existencia del lenguaje: el *signo* o la *escritura*; el *tono*; y algo que Mallarmé denomina *círculos vibratorios del pensamiento*. En esos términos, se anticipa para nosotros su interés por la sintaxis como pivote de inteligibilidad en los contrastes entre la música y las letras, y como garantía tanto de la gramaticalización de una semiótica como de lo que llama *suspens vibratoire* (*OC II*, p. 233). Por otra parte, la idea de Conversación le permite delimitar el objeto de estudio<sup>41</sup>, pero además dar cuenta del lugar (o *sitio*) de aquello que llama « l’adhésion momentanée de notre esprit » (*OC I*, p. 509) –esa adhesión de nuestro espíritu a alguna otra cosa es lo que determina la *idea de lenguaje* mostrando las condiciones bajo las cuales se efectúa la relación entre la palabra y su sentido, pero también las condiciones bajo las que se efectúa la relación entre el Lenguaje y su teoría.<sup>42</sup> Es decir que el lenguaje no se comprende en términos ontológicos sino afectivos, según nuestra *adhesión* a las cosas. Afín a un procedimiento recurrente en las *Notes*, Mallarmé define el Lenguaje tautológicamente como el *sitio* del Lenguaje (*OC I*, p. 509, f° 22) y la Conversación como ficción se supone la abstracción de la abstracción (la abstracción absoluta del Lenguaje) capaz de abrir su momento a la ciencia, de modo que si se quiere encontrar la *idea* del Lenguaje *en* el Lenguaje (como se afirmaba en f° 13) habría que encontrarla en la Conversación. Pero además, la Conversación describe los “círculos vibratorios del pensamiento”: el pensamiento *sale* de la Conversación y la conversación es su *limite supremo*, por lo tanto para observar las lógicas del pensamiento, comprender sus movimientos o sus maneras, hay que *entrar* por la Conversación.

De modo que por esta idea equívoca, y tautológica, por esta *fórmula absoluta* que es la idea de Conversación –ante todo una Ficción– Mallarmé se propone pensar los pliegues del lenguaje. Al circunscribir el dominio de la Conversación en su carácter de Ficción, se distingue a su vez de la conversación como algo contingente o fenoménico y de la conversación en su carácter ideal. Así pues, esta ficción no se reduce ni a su evidencia fáctica ni a una categoría lógica. A partir de ahí, se establece una esencia imaginaria y no real de la conversación dónde pensar el pliegue relativo entre la frase y la letra; pero también entre lo abstracto y lo concreto; y finalmente entre la escritura y la palabra. El material-fuerza, podríamos decir, de ese pliegue es el *tono* que se considera al mismo tiempo el límite del pensamiento y el límite del sentido. En la noción de

---

del concepto nominal”, a propósito de los ejemplos de Raymond Roussel y Charles Péguy. Cf. “Repetición y Diferencia”, en *Diferencia y repetición*, *op. cit.*, p. 68 y ss.

<sup>41</sup> *Notes sur le langage*, f° 28: « puisque la conversation nous permet une abstraction de notre objet, le Langage, en même temps que, site du Langage, elle nous permet d’offrir son moment à la Science. » (*OC I*, p. 509).

<sup>42</sup> *Notes sur le langage*, f° 28: « Ainsi nos deux termes [Ciencia y Lenguaje] ne se tiennent dans l’adhésion momentanée de notre esprit que grâce au procédé de la conversation » (*OC I*, p. 509).

“tono” no sólo se articula el problema de la sinonimia y la polisemia de los nombres, sino a su vez el de las *maneras*: « on trouve du nouveau dans le ton dont une personne dit telle et telle chose » (OC I, p. 508).<sup>43</sup>

En ese lugar *indécidable*, la conversación como posición teórica no parece resolver el problema epistemológico del lenguaje, sino antes bien, multiplicar los principios. De manera que asumiendo que no hay fundamento seguro, ni certeza teológica, la Conversación multiplica los principios tónicos del lenguaje: se confronta, se limita y se pliega entre un esquema espacial y una serie temporal, entre un pasado y un futuro ilimitados, entre una voluntad y una ley, entre lo que es virtualmente posible o pensable y su actualización. La Conversación es el pivote de inteligibilidad entre las fases de la *frase* y la *letra*, entre el *tono* y los *círculos vibratorios del pensamiento*, entre una *voz interior* (o sentido principal), los libros del pasado (la ciencia y las gramáticas) y el efecto en nuestros días.

Por otra parte, la Conversación se promueve como objeto y método de la Ciencia del Lenguaje convirtiéndose a su modo en una ficción del origen –no como hipótesis de un origen lógico o cronológico, sino como un momento *original* y siempre reanudado en el que el lenguaje se religa con su propia diferencia-. La Conversación es por eso un ensayo de los pasajes entre las diferentes fases del sentido, pero también aquello que posibilita la continuidad entre lo que se crea y se deshace, *continuidad de surgimiento* de esos elementos heterogéneos que conforman las “fases” que ella “reflexiona”: la *letra* y la *frase*, el signo-escritura y su sentido, el pensamiento y su ex-posición. Así definida, ella instituye un momento *original* en el cual el lenguaje *se actualiza, se habla* o *se escribe*, y en el que el pensamiento alcanza sus propios límites. Pero además, la conversación anuncia lo que será un *medio puro de ficción*, donde se afirma un himen entre lo estructural y lo histórico.<sup>44</sup> Se comprende como una ficción del origen en la medida en que se busca captar la unidad-diferencia, o el pliegue relativo entre el Verbo (*Verbe*), el Lenguaje (*Langage*), la Palabra (*Parole*) y la Escritura (*Écriture*), pero la continuidad que ella establece garantiza que lo que se reúne o encuentra no responda al primado de una identidad sino que participe de la constitución de grados de intensidad que se definirán en *Crise de Vers* como modulación. La Idea del Lenguaje se intuye entonces en este origen que asume lo que es *anterior* al lenguaje como *su llegar a ser y su pasar*, o como su estado originario y su deriva. En otros términos, la Idea del Lenguaje que la tesis se proponía definir se confunde con ese origen o ficción donde es

---

<sup>43</sup> *Notes sur le langage, f° 9*: « la Conversation ; non dans une conversation, ce qu'elle est au moment (c'est fini) ni dans la partie de son Abstraction que nous voulons connaître, mais dans sa Fiction, ici telle qu'elle est exprimée par rapport à ces deux phases qu'elle réfléchit. Arriver de la *phrase* à la *lettre*, par le mot ; en nous relie le mot à son Sens » ; y en *f° 28* : « Conversation – Sens des mots, diffère, d'abord, puis le *ton* [...] – Nous prendrons le ton de la conversation, comme limite suprême, et où nous devons nous arrêter pour ne pas toucher à la science – comme arrêt des cercles vibratoires de notre pensée. » ; y finalmente, en *f° 11*: « la pensée vient de sortir de la conversation : nous nous servons de cela pour y rentrer » (OC I, p. 508-509). Y en *f° 9* : « Enfin les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours – nous en profiterons – et pour leur sens principal, nous chercherons quel effet ils nous produiraient prononcés par la voix intérieure de notre esprit, déposée par la fréquentation des livres du passée (Science, Pascal), si cet effet s'éloigne de celui qu'il nous fait de nos jours. » (OC I, p. 508-509).

<sup>44</sup> Un medio puro de ficción tal como Mallarmé lo definía a través de la operación del mimo de “Mimique”: « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétra et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace ; il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. » (OC II, p. 178-179). Al que ya hemos hecho mención.

posible captar la experiencia trascendental que constituye y condiciona el lenguaje: aquello que hace que el lenguaje no sea ni meramente arbitrario ni pueda equivalerse a impulsos o a reglas lógicas, aquello que a Mallarmé le gusta llamar el *Misterio*. Es esto lo que le interesa al poeta porque su deseo es, como afirma Marchal, reencontrar “la dimension sacrée de l’existence” (1988, p. 338). La Conversación como ficción se postula entonces como medio puro (y como método de exposición) del sentido en virtud de su propia historicidad, pero en el pliegue entre el pasado y el futuro, *bajo una apariencia falsa de presente* –y aquí también, como umbral de las nociones (de la Idea) y de los aspectos misteriosos de lo existente (región del Sueño, el Canto y la Poesía).

### *La politonalidad*

La tesis « ouvert à l’étude de l’Homme » (f<sup>o</sup> 29, OC I, p. 503), en la ausencia de principios, naufraga ante las representaciones mecánicas y estereotipadas del sentido, encuentra que el sentido no se identifica ni con el sonido ni con el signo, ni con el pensamiento, y extrae de esos estratos pequeñas diferencias. Si el lenguaje no es una combinatoria mecánica constituida por la discontinuidad indiferente de sus partes establecidas como signos convencionales, no es tampoco una totalidad coherente efecto de una representación orgánica fundada en la historia mediante alguna analogía. Lo que permite a Mallarmé no aceptar esas formas de representación del lenguaje es el potencial de la poesía, la poesía le enseña algo que sin embargo no podrá sintetizar, prueba de ello será el abandono posterior del Estudio. No obstante, para alcanzar « l’Idée de Langage » (*ibid.*) o llevar el lenguaje al « état de la Notion » (f<sup>o</sup> 10, OC I, p. 506), se proponía crear un medio puro de ficción en la Conversación (f<sup>o</sup> 9), que “ilustrara” esa idea de lenguaje, de la que “emerge” el sueño (la poesía). Pero, muy pronto, la Conversación se hace eco de una variación de sentido que proviene del *tono* (f<sup>o</sup> 28). Si lo que religa la palabra a su sentido es el *signo* o la escritura (f<sup>o</sup> 9), entre la palabra y la escritura las *Notes* introducen un hiato relativo al *tono* –afín a esa *cualidad vibratoria* que, tal como advierte Foucault, prevalece en las consideraciones del lenguaje del siglo XIX hasta la reapertura del viejo problema del signo que operará Saussure-.<sup>45</sup>

En los contagios entre el sentido y la sonoridad, del signo emergía algo así como una zona afectiva propia de la poesía y en la proximidad de las intenciones de la poética del efecto. *Fundición de principios* entre un « ancien mobilier » y una « atmosphère », o entre la letra y las horas, tal como se decía en los folios de las *Notes* donde se anticipa *Igitur* (ff<sup>o</sup> 26, 21, 20); *comarca* y *doctrina* en “La Musique et les Lettres”; o *población* en “Le tombeau d’Edgard Poe”: la palabra había sido considerada desde un comienzo, cuando Mallarmé intentaba definir la poética del efecto, como *inspiración*. *Inspiración* que haciendo abstracción de la historia posibilitaba que el ser (o lo nombrado) *se creara* o *se hiciera* en el lenguaje como algo “puramente soñado” [*purement rêvé*].<sup>46</sup> Esto no

<sup>45</sup> En *Las palabras y las cosas*, Foucault observa como un rasgo propio de las lingüísticas decimonónicas que: “En su sonoridad pasajera y profunda, la palabra se convierte en soberana. [...] El lenguaje no es sólo este signo –más o menos lejano, parecido y arbitrario [...]. Ha adquirido una naturaleza vibratoria que lo separa al signo visible para acercarlo a la nota musical” (Foucault, 1999 [1966], p. 280).

<sup>46</sup> En efecto, en una mención muy temprana a propósito de la composición de *Hérodiade* y de los vínculos entre la sonoridad y fuerza de la palabra y la significación, Mallarmé encontraba la inspiración en el nombre: « La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d’*inspiration* que j’ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s’était appelée Salomé, j’eusse inventé ce *mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte*, Hérodiade. Du reste, *je tiens à en*

significa que el ser en el lenguaje (*lo que se ha llamado* en el nombre) sea sin historia, sino que se afirma la actualidad de su contingencia al considerar aquello que no puede distinguirse de lo que arrastra consigo (en tanto arrastra en sí aquello mismo de lo que quiere distinguirse), disolviendo la forma en el *eco inoído* y confundiendo los fondos con esa forma así disuelta. Esa inspiración –que sea posible deshacer el presente de la palabra en un pasado y un futuro contemporáneos e inactuales– explica además que se haya aceptado que la palabra comporta una cara alternativa (visual/verbal) que define el fenómeno de la idea como un fenómeno en formación. Porque la palabra, en su cara alternativa (sonoridad y sentido), se crea o se hace con la certeza de un único fenómeno: la idea.<sup>47</sup> Conciliar la continuidad y la heterogeneidad es ya comprender que el sentido no adviene sólo en el lenguaje y que la escritura no proviene siempre de una voz (también hay ritmos en las imágenes, así como existen imágenes en la voz o el tono, y ecos o resonancias en las huellas *jeroglíficas* del escrito). De ese modo, excediendo el carácter convencional de la palabra, la unidad del signo se disgrega en una envoltura original (que se recrea y recomienza) entre los fondos y las formas operando una variación en las variables de la lengua en el punto de exceso del lenguaje poético con relación a la ciencia –era esa la operación de la poética del efecto: donde la textura del poema no se componía de palabras sino de *intenciones* (o efectos), condición para que las palabras se borrasen (dispersasen o esparciesen) en beneficio del resto y de la sensación.<sup>48</sup> Por la *composición* se reencuentra el *tono* mediante el cual la palabra deviene *sentido* (pero éste se deshace antes de poder interpretarse).

El estado de experimentación al cual la poesía lleva el lenguaje augura una manera de superar la relación ilusoria entre una forma y su significación. De ahí que las consideraciones sobre el lenguaje poético que están en el fondo de las reflexiones sobre la ciencia del lenguaje aporten un sentido nuevo a la problemática instaurada entre Literatura y Verdad, aclarando a la vez la noción operativa de ficción. Así pues, de aquella confesión que Mallarmé le hacía a Cazalis a propósito de la palabra “Hérodíade” elegida por sus cualidades no atributivas, se sigue que la palabra es una forma sin precedentes, para la cual el mito no es un contenido, sino una especie de fondo que sube a la superficie y que sin dejar de ser el fondo disuelve la forma – anticipándola o rememorándola, la sorprende o la desmiente, bajo una *apariencia falsa de presente*: manteniendo a la palabra en una relación in-escindible con su propio indeterminado, es decir con las condiciones que vuelven posible una mitología o el ensayo de nuevas figuraciones –pues significan el punto preciso en que lo indeterminado entabla una relación de esencialidad con la determinación.<sup>49</sup> No




---

*faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire.* » (Carta a Lefébure, febrero 1865, OC I, p. 669. El subrayado es nuestro).

<sup>47</sup> “La Musique et les Lettres”: « Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée. » (OC II, p. 69).

<sup>48</sup> En la carta a Cazalis, del 7 de enero 1864, Mallarmé describe su *poética del efecto* según un *entorno molecular* de la palabra que se resiste tanto a la indivisibilidad como a la atomicidad: « le première mot, qui revêt la première idée, outre, qu’il tend par lui-même à l’effet général du poème, sert encore à préparer le dernier. » (Corr., p. 160). Y el 30 de octubre del mismo año, también a Cazalis: « Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant la sensation. » (Corr., p. 206).

<sup>49</sup> Esa relación de esencialidad entre lo indeterminado y lo determinado se explica para Gilles Deleuze en la noción de diferencia definida como el estado en que se puede hablar de LA determinación, que provee una noción fundamental para cuestionar todo determinismo (ya sea idealista o materialista). El pensamiento <<marca>> la diferencia, pero la diferencia es el monstruo, de ahí que Deleuze define la diferencia como lo monstruoso que inquieta a la filosofía y que quiere ser mediatizado bajo el elemento

obstante, la historia en cada repetición encuentra su propia diferencia, es lo que se hace, varía y a cada paso cambia (ese es el procedimiento esencial de la Literatura en el lenguaje, no como totalidad sino como movimiento). La historia es el fondo indeterminado que arrastran consigo las palabras, ella afirma la necesidad a partir del azar, pero siempre como condición de una nueva tirada. Así también opera el espacio literario con sus motivos. Los motivos de la literatura se afirman siempre en el ensayo de una nueva interpretación, y como concurso de inversiones sucesivas sobre aquella imposibilidad de pensar que es el pensamiento. Este fondo indeterminado e indiferenciado del lenguaje, que genera las condiciones del misterio, es comparable a los “fragmentos malditos de una frase absurda” que –como en “Le Démon de l’Analogie”- vuelven desconocidas las mismas palabras.<sup>50</sup> Ese fondo, como declara en “La Musique et les Lettres”, es el de los *grimorios* y las gramáticas: en tanto Literatura y en tanto que “une façon de noter” (OC II, p. 67), ella convierte el lenguaje no en un medio sino en un principio.<sup>51</sup> Si la palabra es *sin precedente* no es porque precede a la historia (o al mito, incluso al motivo) cronológica, teológica u ontológicamente, sino porque entabla una continuidad sin fin (y sin origen), siempre original.

Se establece entonces una relación con el significar potencialmente diferente a la que legaliza el signo. ¿En qué medida? En primer lugar, porque bajo estas condiciones el nombre no es para el lenguaje un significante, ni se termina en la determinación actual de sus constantes categoriales, ni en su definición, es ante todo una *inspiración*: que se manifiesta en el *timbre* –tal como explicita en “Crise de vers” (OC II, p. 208)-, o en el *tono* –tal como dijo en las *Notes* (OC I, p. 508)-. De manera que la noción de *tono* resulta fundamental en la consideración del sentido. El *tono* hace “diferir” a las palabras en segunda instancia –“Sens de mots, diffère, d’abord, puis le ton” (OC I, p. 508)- y es para la escritura el *indicador* de un aspecto *intensivo del lenguaje*. No porque la escritura deba encontrar un modo de “traducir” o “volcar” el tono (como defecto de una oralidad perdida), sino porque gana para el texto la *conciencia del eco*, producto de esos anacronismos, y relevante para comprender lo que sucede entre-tiempos. El *tono* muestra la llegada a la superficie de los fondos del lenguaje e invita, según el modelo musical que emplea Mallarmé, a una « polyphonie magnifique instrumentale » que es, siguiendo una expresión de Deleuze, la “abertura a la politonalidad, o, como dice Boulez, una ‘polifonía de polifonías’” (2005 [1988], p. 108). De modo que este aspecto *intensivo* del lenguaje desmiente la totalidad escindida y analógica del signo y recupera la cromaticidad de la lengua como un estado de variación continua o de latencia. Se halla ahí una operación del sentido que resulta de la combinación, de la textura, de los emplazamientos, de los des-tiempos, pero sobre todo, de un espesor del lenguaje ganado por los espaciamientos. El tono devuelve al lenguaje todo aquello que pierde con la lingüística y que gana con la poesía: que se resume como su palpitación y su misterio. Misterio que reside en la condición de que *mi* palabra sea un *otro* –condición de un

□

de la representación, para hacerla así viva y pensable. Sin embargo, “Cuando el fondo sube a la superficie, el rostro humano se descompone en el espejo donde lo indeterminado y las determinaciones vienen a confundirse en una sola determinación que <<marca>> la diferencia. Para producir un monstruo resulta una pobre receta el amontonar determinaciones heteróclitas o sobredeterminar lo animal. Vale más hacer subir el fondo y disolver la forma” (1988, p. 78-79). Cf. Deleuze, G., 1988, “La diferencia en sí”, en *Diferencia y repetición, op. cit.*, p. 77-136.

<sup>50</sup> “Le démon de l’analogie”: « Des paroles inconnues chantèrent-elle sur vos lèvres, lambeaux maudits d’une phrase absurde ? » (*Divagations*, OC II, p. 86).

<sup>51</sup> “La Musique et les Lettres”: « Avec l’ingénuité de notre fonds, ce legs, l’orthographe, des antiques grimoires, isole, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus ! principe. » (OC II, p. 67).



espesor del pensamiento en el texto y posibilidad de la sorpresa, a partir de la cual Merleau-Ponty podía decir: “Mis palabras me sorprenden a mí mismo y me enseñan mi pensamiento” (citado por Derrida, 1989, p. 21)-. El tono describe una velocidad y una intensidad que prepara la posición que sería necesario dar a lo que sigue ofreciendo a la búsqueda de sentido una inflexión decisiva, por eso se resiste al signo, pues si se homologara a él la palabra perdería su latido.

Así pues, el tono arrastra a la superficie un fondo indeterminado del lenguaje proveniente de todos los pasajes o anacronismos que antes describimos –donde reside su misterio-. Misterio que habría que comprender como la original mudez que acompaña toda voz, pero también como la radical respuesta de todos sus latidos. He ahí que el Misterio crea el *suspense* de lo que en la lengua es esencialmente intervalo, postergación, proyección, prospección (y de lo que se *co-responde* con la historia).

La palabra es *intención* (que Mallarmé comprende como una voluntad bajo una vieja forma), es *intensidad* (que va a hacer posible el despliegue de la representación), es una zona de *efectuaciones* (que define la poética). Cuando la palabra –como el mimo- opera una *perpetua alusión* donde se pliega la idea al sueño supera el elemento de la representación, sólo en la medida en que ella resulta impersonal nos desposee del poder de decir yo. De ahí que, finalmente, se instituye aquí un doble estado de la palabra: aquí inactual y actuando contra la historia, sobre la historia y en favor de una historia verdadera –tal como Nietzsche lo esperaba (2000 [1973], p. 64)-, allá estereotipada, fijada a la duplicidad que instauro el signo; aquí originaria y proyección sin presente, multiplicando los principios, politonal, polimorfa y polifónica, allá dialéctica, asumiendo siempre un doble con el que mantiene una identidad de la que proviene y a la que debe remitirse.

### *El nombre o la locura de no-ser*

Si bien no se puede saber exactamente cuál hubiese sido el índice o el plan de trabajo del Tratado, éste se posiciona en una relación problemática entre la Inteligencia y la divinidad. Mallarmé había anotado dos momentos del mismo: uno relativo al relevamiento histórico del devenir del lenguaje; y una tesis complementaria a la que le habría dado el nombre latino “*De Divinitate*” y que se proponía descubrir o afirmar una “*divinidad* de la Inteligencia (o espiritualidad del alma)”.<sup>52</sup> En ese sentido, habría que señalar otra influencia para aquella nota sobre el Verbo en la que habíamos encontrado tintes hegelianos, y es la influencia de la doctrina de la iglesia. Recordemos que el tratado (término él mismo escolástico) debía conducirse, siguiendo a Baudelaire, Montesquieu, Descartes, La Bruyère y Fenelon, *a la manera de los Padres* (OC I, p. 504), frase con la que asumía el marco doctrinal de las Escrituras, o en todo caso los rasgos de una propedéutica que reconocían su propio horizonte problemático.<sup>53</sup> En ese

---

<sup>52</sup> Concretamente, anota en f° 3: « La Thèse Latine. De Divinitate » (OC I, p. 872); y en los ff°s 5,4: « III Conclusions/ (viel esprit)\* devant Intelligence (qui sans son germe final se fût égarée). [f° 4] et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent./ \* et il aboutira encore en autre chose dans la thèse latine, en *divinité* de l’Intelligence (ou spiritualité de l’âme). » (*Notes sur le langage*, OC I, p. 504. Mallarmé subraya.)

<sup>53</sup> Mallarmé, por otra parte, tenía una familiaridad con los enunciados bíblicos mucho más concreta de la que pudo haber tenido con Hegel, prueba de eso son las correspondencias con su abuela, Madame Desmolins, en las que hay numerosas menciones a los Evangelios. En una carta en plena crisis metafísica, por ejemplo, donde manifestaba una crisis espiritual y una consecuente evolución religiosa, expresa su interés por los Evangelios aún cuando no representan un consuelo de salvación en un nivel teológico: « Je

contraste, en el Evangelio de Juan (“*En archê ên o lógos, In principium erat verbum*”, Juan I, 1), el Verbo es el principio mismo como raíz divina, eternidad sin origen, sin sucesión, sin fin. Pero además, el Verbo es el modo de manifestarse de Dios, del que Moisés escuchó sólo el eco debilitado por el flujo temporal –en consonancia con ese atenuante que Mallarmé encuentra en el Tiempo (y en la idea o imagen) en el pasaje del Verbo al Lenguaje y como su propia negación, pues la esencia del Verbo es el devenir; en coincidencia con el «*écho d’une sonore profondeur*» (OC I, p. 511, f<sup>o</sup> 26) que se adivina en las letras, en la escritura. De ahí que las palabras florecen en la dispersión y la multiplicidad de las posibles interpretaciones, tomando alternativamente la vida del orador o de quien las oye. Sin embargo, como señaló Derrida, ese principio vincula el lógos con un mandato performático, con un “en-cabeza-miento”, con un lógos para el cual “la palabra es un archi-performativo” (2010 [2008], p. 366) y está además siempre en el origen como razón, como coherencia y como totalidad.<sup>54</sup> En este último sentido, el gesto de Hérodiade contra Juan el Bautista es esclarecedor de un giro fundamental para la poesía moderna que desemboca de un proceso de un siglo de secularización.

Por un lado, entonces, como advierte Marchal, el título proyectado para la tesis entabla una filiación con un tipo de relación *nomen/numen*, del lenguaje con lo divino, en sintonía con la obra pedagógica *Les Dieux antiques* cuyo planteo gira en torno a la reducción de los dioses a las palabras (cf. Marchal, en OC I, p. 1561, nota 2). El bloque *nomen/numen* supone en ese sentido una continuidad con la posición de Max Müller relativa al olvido de las etimologías a partir de la multiplicación de mitos, aún cuando para Müller se comprobaba una esencia en los nombres que no dependía del carácter convencional del signo lingüístico sino que, por el contrario, se encontraba amenazada por su confusión con él, de manera que la fórmula *nomen/numen* indicaba una relación de cualidad (el nombre) a sustancia (lo nombrado) que no debía olvidarse ni subsumirse, pues ese olvido expresaba la decadencia del lenguaje.<sup>55</sup>

Por otro lado, en esta relación *nomen/numen* encontramos la influencia más próxima a Mallarmé de la tradición poética de Victor Hugo, quien daba cuenta de esa pretendida solidaridad entre equivocidad, ontología y estética implicada en la noción de creación. Contrastado con el poema de Hugo, se prueba el punto en que la “Conclusión” de las *Notes* se vincula con la tarea de la poesía, y el modo –como legado de la herencia romántica- en que esa tarea se vincula con una “necesidad” de darse un nombre –el nombre es un comienzo ligado a ese *fiat* performático que confirma un mandato y una cabeza. En efecto, Hugo escribe un poema con sesgo cabalista con el título “Nomen, numen, lumen” (aparecido en *Les Contemplations*, 1856) en el cual liga esas tres

---

sais que j’eusse pu ne rien te dire de l’Évangile, dont la lecture appropriée à mes nouveaux besoins, me remplit l’âme plus que je ne saurais dire, mais je voyais là encore un motif de consolation pour toi » (*Corr.*, p. 432).

<sup>54</sup> Se trata de un “lógos que crea, que hace venir y advenir, y que crea al ser vivo, la vida del ser vivo (*zôê*), el lógos evangélico que repite en suma el Génesis y habla en efecto de un origen del mundo creado por el soberano, Dios, por un *fiat* omnipotente, que es, digamos, *zoo-lógico*, el de un lógos que define la *zôê*, una *zôê* que es luz, aparecer, *phôs*, fotología para los hombres” (Derrida, 2010 [2008], p. 367). En ese sentido, al vincular los enunciados de Juan con el *Génesis*, Derrida los vincula además con *Béréshit*, “Béréshit significa, como traduce Chouraqui <<a la cabeza>> (y ahí tenemos el comienzo, el mandato, el *fiat* performativo de Elohim a la cabeza en el Antiguo Testamento que comienza [...] por un *fiat*, por el comienzo de un mandato” (“Duodécima sesión, 20 de marzo de 2002”, en *Seminario La bestia y el soberano*, 2010 [2008], p. 366). Esta aclaración nos interesa para cuando hablemos de *Hérodiade*.

<sup>55</sup> « Le mal commence quand le langage s’oublie, et qu’il nous fait prendre le mot pour la chose, la qualité pour la substance, le *Nomen* pour le *Numen* » (Müller citado en Ruppli y Thorel-Cailleteau, 2005, p. 116). Volveremos sobre esto en el capítulo siguiente.

condiciones: el nombre, la potencia divina y la luz o la verdad –estructura tripartita que condensa la trinidad entre la criatura, el creador y los dones, pero también las tres potencias pneumáticas: la humana, la divina y la angélica. Se trata de un poema breve de diez versos que es una especie de génesis del nombre donde se explica la función de éste en el ordenamiento del caos y la creación, pero también la relación de los nombres con el nombre propio (como fundamento de todos los nombres).<sup>56</sup> En clave providencial, la intención hugoliana se intuye y descubre en las tres operaciones que el poema pone en juego: *dar un nombre* (crear-ordenar el caos); *darse un nombre* (fundar la representación: « Il sentit le besoin de se nommer au monde », dice en el verso cuatro); y finalmente, *indicar una dirección o realizar un destino* (operaciones simbolizadas en el Norte, representado por septentrión como variante analógica del nombre divino de siete letras). Si el *numen* tiene que ver en Hugo con la necesidad de “darse un nombre en el mundo”, es tomado como condición para afirmar(se) un destino o legitimar una acción posible en la inmensidad. Al mismo tiempo, este *darse un nombre* constituye el acto de instauración de la ley: implica la fundación de la ley en el nombre de JÉHOVAH. Adivinamos también otras intenciones, darse un nombre como nación consiste también en fundar y legitimar los nombres y los sentidos de una lengua, y con ello sus principios y propósitos –para encontrar ahí algún tipo de dimensión sagrada que sustente, según una expresión de Marchal, “la formule d’une exaltation collective” (1988, p. 338)-. Jéhovah es, en el poema de Hugo, el gran mito o el mito absoluto del nombre, contenido en las siete letras que despliegan el tetragrámaton hebreo, y contienen el infinito del sentido; es el nombre propio de todos los nombres, pero también un nombre cuya verdad es indescifrable o se da sólo en tanto condición de enunciación de todos los nombres, precisamente porque contiene la potencialidad de todo lo nombrable: es el nombre que contiene todos los atributos y todas las cualidades de las cosas a las que da nombre, es el nombre que tiene lugar más allá de todo lugar (y en todo lugar). Es, en ese sentido, el mito originario del *lógos* –un mito que de algún modo Mallarmé reformula cada vez que repite la ecuación del alfabeto o las veinticuatro letras en las que descansa el misterio de los sentidos o se concentra “la force virtuelle des caractères divins” (OC II, p. 66)-.

Más aún, en el poema de Hugo, la condición divina de *darse un nombre* no se contenta con fundar la legitimidad de la representación (ni con especificarla y determinarla) sino que, además, la representación se proyecta en la necesidad de darse un lugar para el nombre, o más precisamente, *darse un destino*. En este marco, Hugo fija la tarea de la poesía en la relación entre el lenguaje, el hombre y su destino. En otros términos, todos los nombres se prueban en el nombre propio, que es también la condición de la apertura de un destino del nombre –o de su constelación-. Pero además, todos los nombres se prueban en la poesía que es el lugar o la condición de la apertura del sentido de los nombres (el lugar de los dones o la luz). De modo que la poesía encarna la posibilidad de recuperar para el lenguaje el nombre propio (o el *numen*), es decir, la posibilidad de satisfacer la necesidad de nombrarse en el mundo con verdad, y frente al convencionalismo del lenguaje, más precisamente la necesidad del lenguaje de reclamar de nuevo su derecho a nombrar.

---

<sup>56</sup> “Nomen, numen, lumen”: « Quand il eut terminé, quand les soleils épars, / Éblouis, du chaos montant de toutes parts, /se furent tous rangés à leur place profonde, /Il sentit le besoin de se nommer au monde ;/ Et l'être formidable et serein se leva ; /Il se dressa sur l'ombre et cria : JÉHOVAH ! /Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent ; / Et ce sont, dans les cieus que nos yeux réverbèrent, /Au-dessus de nos fronts tremblants sous leur rayon, /Les sept astres géants du noir septentrion. » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1865).

También para Mallarmé la poesía se propondrá como el “germen final” [*germe final* (OC I, p. 504)] de un lenguaje “extraviado” [*égarée*] capaz de transportar el viejo espíritu a la inteligencia o espiritualidad del alma, capaz también de orientar la inteligencia hacia el presente. O –para usar las palabras del f° 18– capaz de rescatar la *voluntad* de « une vieille forme » (OC I, p. 511), expresión que recuerda ese « vieux et méchant plumage » (Corr., p. 342) del que se quiere liberar a la divinidad de la inteligencia como dimensión sagrada de la materia que somos. No es casual que Mallarmé se sorprendiera en “La Musique et les Lettres” de que en un siglo en que se habían sometido todas las formas de representación (teológica, política, jurídica) a la más profunda desmitificación, el dogma lingüístico permaneciera intacto: « Les gouvernements changent ; toujours la prosodie reste intacte ; soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l’attentat ne s’impose pas avec l’opinion que ce dogme dernier puisse varier » [“Los gobiernos cambian; siempre la prosodia permanece intacta; o bien, en las revoluciones, ella pasa desapercibida, o el atentado no se impone con la opinión de que ese dogma puede variar”] (OC II, p. 64). Sorpresa que retomaba en “Crise de vers” afirmando que la lengua es un poderoso *órgano general y secular* « où s’exalte (...) l’orthodoxie » (OC II, p. 207). No obstante, para Mallarmé, el viejo plumaje ha muerto, nos refleja a nosotros mismos en el estanque de la melancolía. En ausencia de Dios resta pensar de nuevo esa voluntad que es el hombre, que es la materia, que es el lenguaje. En este marco, si la relación *nomen/numen* indica el sentido de una fuerza, poder o voluntad, tanto viciosa como sagrada, incluso mágica, capaz de devolver a las palabras el derecho a nombrar, se tratará de observar cómo actúa esa fuerza. O bien actúa como plano de referencia del nombre donde un percibir originario se fija en el ser dicho o predicable, fijando con ello lo que se llama, se muestra o se crea. O bien, como un plano inasignable que pone en juego todo lo que brota en ese percibir al mismo tiempo que se crea eso que *escapando, falta* (o a contrapelo a lo que se crea y en favor de lo que se sueña).

Esta potencia de figuración es la que amalgama y distribuye el símbolo, la alusión, el enigma, al mismo tiempo, disuelve el doble lazo *creador-criatura* que aparecía en el poema de Hugo como necesidad ontoteológica en el nombre (y que se origina cuando el creador sintió también la necesidad de nombrarse). En Mallarmé el nombre no sobrevive a la sustancia, no sobrevive a Dios, no sobrevive al sujeto, se vuelve impersonal, « consacré aux fiction » (OC II, p. 213), como dirá en “Crise de vers”. Si ahora el nombre puede retornar como misterio, como lo que se insinúa, es porque el nombre y lo nombrado son, como en *Un Coup de Dés*, parte del mismo *como si* que tiene lugar como *pasión*, como *precipitación*, como *aullido*.<sup>57</sup> No hay imagen ni semejanza de un creador para la criatura, ni hay nombre justo que la criatura le deba al creador; el nombre ya no es el lazo entre el instaurador de nombres y las cosas, sino el potencial del monstruo, es el “ulterior demonio inmemorial” (OC I, p. 396), o *el demonio de las analogías*; o también: *el demonio de la generalización* –como dirá Paul Valéry (2002, p. 68).

Hay dos cosas a tener en cuenta en la inversión que opera Mallarmé de la relación *nomen/numen*: por una parte, el numen se liga en él al poder mágico (encantador) del monstruo que (como Herodías-Salomé) arranca la cabeza al bautista. Es decir que corta sus lazos con la representación para devenir movimiento, belleza, figura, color o danza –de ahí que ya no exprese la voluntad de una razón, sino la

---

<sup>57</sup> Ese *como si* es “hurlé”, “precipité”, “éperdu”. Véase “Un Coup de Dés”, OC I, p. 397.

voluntad (descentrada) de un cuerpo, de una función, de un movimiento. Por otra parte, el nombre se consagra, del mismo modo que la *infancia de una noche* o que una *granada abierta*, a ese poder mágico mediante el cual corta su relación esencial y fundacional con lo nombrado para desplegar en su lugar las velocidades sin centro de los roces del pensamiento y de la noche, afirmando que aquello que enlaza al nombre con su potencia nominante se resuelve en *la región del capricho* en la que también se insinúa el mimo asesino de “Mimique”. La caída de la cabeza del bautista significa la deposición de la mediación por el nombre (implica la caída también del fundamento del nombre, de su ley); no obstante, es el acto simbólico por el cual el nombre se abre a su aspecto monstruoso, a su propia voluntad, a su propio gesto, y finalmente a su propia divinidad. Ese poder mágico (anfíbio como el tirso) coincide con una potencia de figuración que no responde a la relación lógica de un concepto con su objeto, y que es de otra naturaleza. En aquella carta a Cazalis, para referirse a la potencia del nombre “Hérodíade”, Mallarmé hablaba de una “obertura musical” [*“ouverture musical”* (Corr., p. 297)]. Pensado como *obertura*, el nombre es la instauración de un presente para la obra; no obstante, ese presente no deja de ser una *apariencia falsa*, o para tomar otra expresión de “Un Coup de Dés”, consiste en una “acrobacia/ en torno al abismo” [*“voltige/ autur du gouffre”* (OC I, p. 397)]. Así liberado de la convención y de la letra, el nombre se afirma en las relaciones y las maneras, como color o velocidad [*“en coloris ou en allure”* (OC II, p. 208)], instalándose en el límite de lo puramente soñado y de la historia (o el motivo): límite que marca la autenticidad de nuestra estancia en el lenguaje. Pero también, dando pie a lo que se recrea y a lo que retorna radical y absolutamente, el nombre se pronuncia como marca de una diferencia sin concepto, es decir –tal es el caso de Hérodíade por ejemplo–: de lo monstruoso que danza.

De manera que ya no se trata de reestablecer ni dividir la relación entre la existencia y el concepto (o entre lo pensado y su verdad), ni de volver *nominable* el mundo, ni de *dar* un nombre, o asignar propiedades, sino de establecer para el signo una coherencia que no viene del lenguaje. De ese modo, lo existente conversa con su misterio, con aquello que se pone en juego al diferir la historia mostrando su carácter inactual: aquello que insiste como pre-historia. Esa es, por otra parte, la tarea que emprende Mallarmé en su poesía, el *Fauno* (postergado durante once años), *Herodías* (inacabada), *Igitur* (inacabado), se disuelven en un espacio denso de repeticiones y fragmentaciones, de multiplicación de fuentes para la descomposición de los motivos, de oscilaciones y de retornos. Del mismo modo que en “Un Coup de Dés” los nombres se disuelven en el *enjambement* extremado y original del verso polimorfo, que acentúa las paronimias y homonimias, los pares fónicos, el valor de las tipografías y de los tipos, los espaciamientos, procedimientos donde se diluye la sustancia del significante en el fragmento desbordado (plegado) por las impregnaciones. A través del fragmento absurdo-abstracto, la palabra significativa se sorprende, se hace “palabra desconocida” (OC I, p. 86). Esa emergencia del fondo textual devuelve a la palabra su carácter actual, pero también desarticula las gramáticas (interfiere y desvía la gramaticalización de la letra), hacia la superficie multiplica los principios e ilimita la forma significativa en el mar de lo lisible. Esto no significa que el sentido se niega o se abdica, sino que se encuentra recargado, sobrepoblado o suprasedgmentado (y potenciado). Se indica otra lógica del sentido, contra la centralidad del elemento de la representación (o del signo). Esa densidad o consistencia se gana como plano de inmanencia para una *música mística y total*, que Mallarmé llama *estilo extático* (Corr., p. 476), en la que se afirmaba un aspecto sagrado a la deriva del lenguaje. Esa potencia extática o sagrada no consiste en una mistificación de lo invisible, sino en la potencia de figuración que se gana como fuerza con la desobstrucción de la palabra. No se alcanza en el límite de una presencia

escindida por el signo, sino asumiendo que ella misma es, para tomar una expresión de Agamben, “la <<conmesura>> de la presencia” (1995, p. 264). La identidad de la palabra no sobrevive a la pérdida de la sustancia, tampoco la presencia sobrevive a la muerte de Dios, se llega ahora a una interacción más profunda que es la de lo que se origina y se deshace entre el signo y su respuesta (y se halla allí, y no en el nombre, las condiciones efectivas de un aprender). Así definida, la noción de misterio envuelve a la palabra abarcando un modo de *existencia pura*, como lo que está teniendo lugar, a la manera de *Un Golpe de Dados* que es « un compte total en formation » (OC I, p. 401): una singularidad sin propiedades ni atributos, un pensamiento susceptible de ser repreguntado, que sin embargo declina por las acepciones que lo exponen a su continua variación y contingencia.

## Capítulo 3

### Las palabras: *Les Mots anglais*

« ...il a rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage »  
(Valéry, 1937, p. 14).

#### *El inglés o la lengua soñada*

*Les Mots anglais* es un “Manual filológico de la historia de la lengua inglesa” publicado por los hermanos Truchy-Leroy en 1877 que Mallarmé no considera parte de su obra (la excluye de la autobiografía que escribe a pedido de Verlaine). En 1927, los críticos M. Monda y F. Montel, en el capítulo sobre Mallarmé de la *Bibliographie des poètes maudits*, van a recuperar ese texto como parte fundamental de la estética mallarmeana y más precisamente como la « source de sa poésie » (citado por Genette, 1976, p. 293) – considerando que este libro no sólo habla de sus ideas sobre la poesía, sino también sobre el lugar que ocupó para la lengua la concepción de la noción de “poesía pura” [*poésie pure*]. En principio, lo que trasluce de ese texto es una fascinación por el inglés en el punto en que éste, a diferencia del francés, conserva o retiene todas las etimologías de las lenguas con las que se fusiona (o fue fabricada).<sup>1</sup>

#### *Lengua original entre la simetría y el azar*

En la conocida carta autobiográfica dirigida a Verlaine, Mallarmé se refería retrospectivamente al contexto en el que había surgido para él el lazo con el inglés:

No era posible (...) para un poeta vivir de su arte, aun rebajándolo muchos grados, cuando ingresé en la vida. Habiendo aprendido el inglés simplemente para leer mejor a Poe, partí a los veinte años hacia Inglaterra, con el fin de huir, principalmente; pero también para hablar la lengua y enseñarla en un rincón, tranquilo y sin otro ganapán obligado: me había casado y eso apremiaba. (Carta a Verlaine, 16 de Noviembre de 1885, trad. R. Alonso, *Cartas sobre la poesía*, p. 132-133.)

---

<sup>1</sup> Junto a *Les Mots anglais* pueden agruparse otros dos textos: la *Petite Philologie* que aparece en 1877 cuando la filología está de moda –en estricto sentido, el término *filología* se usaba para designar una gramática comparativa e histórica. Y por otro lado, un segundo libro que no fue publicado pero que el editor anunciaba con aquél primero, *Thèmes anglais pour toutes les grammaires* (probablemente redactado en 1879) aparecerá por primera vez en 1937 con un prefacio de Paul Valéry, en relación con el proyecto de aquella pequeña filología pero perteneciendo a una tentativa distinta (lo que sería un *Cours complet d'anglais* en tres volúmenes, donde se habrían incluido los *Thèmes anglais*, *Beautés de l'anglais* y *Ce que c'est que l'anglais*). Los *Thèmes anglais* representan una fraseología antes que una gramática: una selección de “proverbios y locuciones típicas” traducidos al francés y en su idioma original. El propio Mallarmé se refería a este libro como “mil frases del inglés para aprender de memoria” (*Correspondance*, IV, p. 601); recopila allí proverbios en su mayoría extraídos del libro *A Handbook of Proverbs comprising an entire republication of Ray's Collection of English Proverbs, with his additions from Foreign Languages*. Por su parte, *Beautés de l'anglais. Anthologie à l'usage de la jeunesse. Prose et Vers en un Volume*, entregado al editor Leroy en abril de 1878, tampoco llegó a ser publicado en vida de Mallarmé, se nutre esencialmente de la *Chamber's Cyclopaedia of English Literature* (1876, en dos volúmenes).

Aprender una lengua para leer mejor, a Poe. El inglés es entonces la lengua como deseo de lectura pero, al mismo tiempo, es la lengua como huída en el marco de la vida moderna y las necesidades de subsistencia. Más aún, tierra prometida en un doble sentido, la lengua extranjera se convierte en el suelo de una promesa material –el trabajo de profesor de inglés en distintos liceos será la principal fuente de ingresos durante toda su vida- y de una promesa *imaginal* –en la medida en que da espesura a un pensamiento sobre el lenguaje, la escritura y los espaciamentos de la lectura. En efecto, si el inglés se liga al sueño de una *lengua pura* (que significa para Mallarmé una lengua ni natural ni artificial, ni ciega ni voluntaria, sino capaz de la inmortal palabra: esa lengua que se desea como escritor) es porque se liga también a la pura lengua del sueño (la lengua de las anexiones, de las condensaciones, de los injertos, de los juegos). De ahí que, aún cuando lo conoce lo suficiente como para enseñarlo o traducirlo, el inglés aquí no es una lengua que se habla sino que se sueña, como advertía Genette, es en realidad el espacio de una “*rêverie*” (1976, p. 293).<sup>2</sup> Es decir que si Mallarmé presenta en *Les Mots anglais* una lengua para la ensoñación y a la vez lo ensoñado como lengua es en la medida en que la adopción de la lengua se construye en el espacio de la ficción –que es el espacio de lo que, una vez fuera del tiempo del día, se mueve entre la sensación, la sugestión y las alusiones. De modo que, pensado para la enseñanza de la lengua y escrito por encargo ese texto pedagógico redactado en 1870, publicado en 1877 y lanzado a la venta en 1878, es la ocasión de algunas intuiciones –o “ensoñaciones” [*rêveries*]- sobre las Palabras.

Partiendo de la idea de que la lengua es un complejo juego de actos que deben comprenderse según su historia<sup>3</sup>, el texto es, no obstante, un libro sobre las Palabras. Con lo cual, Mallarmé se ve impelido a diferenciar esa tentativa de lo que sería un simple diccionario, de ahí que aclare que si bien una lectura arbitraria y malignamente azarosa podría considerarlo un « fouillis de vocables rangé dans les colonnes d’un lexique » [“revoltijo de vocablos enfilados en las columnas de un léxico”] (*OC II*, p. 948), se concibe más bien como un « ébauché petit » [“pequeño esbozo”] (*ibid.*) para comprender la genealogía de los términos. Así pues, se expondrán esas *peripecias*, entre las “comarcas” y los “siglos”, que acontecen a los nombres –es decir, las trayectorias o recorridos que describieron para llegar a “su lugar exacto”.<sup>4</sup> De ahí también que en la “Introducción” se explique que el aprendizaje de una lengua no puede reducirse solamente al léxico, lo cual implicaría, se dice, poner en juego la sola facultad de la memoria, por el contrario, resulta fundamental yuxtaponer a la historia y a la lógica « le double effort de la mémoire et de l’intellect » [“el doble esfuerzo de la memoria y del intelecto”] (*OC II*, p. 949), de esa manera se pretende abarcar la genealogía de los términos apelando a la sagacidad y a la inteligencia pero no buscando otra cosa que un complemento entre la lectura y las gramáticas, dicho de otro modo, esta pequeña filología se añade a: « la lecture de livres aidant et une fois sus les rudiments de la grammaire » [“la lectura de libros que ayuda y una vez sabidos los rudimentos de la gramática”] (*ibid.*). Ahora bien, Mallarmé no aborda la lengua desde la exhaustividad o la completud sino como « un vocabulaire aux mille feuillets blancs » [“un vocabulario de mil hojas en blanco”] (*OC II*, p. 948), es decir que entra a ella por su *vacancia* y por su *potencial*. Se trata entonces de advertir las combinatorias, las relaciones, las atracciones o repulsiones que resultan de las filiaciones y

<sup>2</sup> Genette ha señalado este carácter de ensoñación [*rêverie*] que adquiere ante la mirada de Mallarmé la lengua inglesa: « Autant et plus que l’article sur Wagner, ce livre [*Les Mots anglais, Petite philologie*] pourrait être sous-titré : *Rêverie d’un poète français*. L’anglais tel qu’on le rêve, en somme, ou, pour paraphraser encore un titre mallarméen : *L’anglais vu d’ici* » (Genette, 1976, p. 293).

<sup>3</sup> *Les Mots anglais*: « Tant d’actes, complexes et bien oubliés, recommençant avec docilité, pour vous seul, attentif à leur histoire : but des plus nobles et tout philosophique » (*OC II*, p. 948).

<sup>4</sup> *Les Mots anglais*: « chacun de ces termes arrive de loin, à travers les contrées ou les siècles, à sa place exacte, isolé celui-ci autre mêlé à toute une compagnie » (*OC II*, p. 948). La metáfora de la aventura, de la peripecia, sitúa en efecto a la palabra como el héroe, repitiendo un tópicocomún de la filología del siglo XIX.



relecturas, que permiten a las palabras aisladas o mezcladas en toda clase de compañía disponerse. De modo que las lógicas de composición se comprenderían al observar las lógicas de atracción o rechazo que operan en un léxico. De ahí que las palabras se consideran en cierto modo *afectos*, pero también en cierto modo *atuendos*, que no se reducen a propiedades sino a lógicas de calce, lógicas propias de *composibilidad* que permanecen por fuera de una pretendida causalidad puesto que, nos dirá muy pronto, actúan « Magiquement » [“Mágicamente”] (OC II, p. 948). Así pues, dar cuenta de « leur genèse passée » implica mostrar cómo « surgissaient et se fondaient ou luttaient, et s’excluaient ou s’attiraient » [“surgen y se funden o luchan, y se excluyen o se atraen”] (*ibid.*), la filología propone un modo de exhibir aquellas lógicas que darían consistencia al modo de portar y transportar esos términos –de llevarlos, de vestirlos o de disponerlos en ese libro blanco que es la lengua.<sup>5</sup> *Les Mots anglais* se ofrece entonces como una pragmática de esos (a)portes y transportes –del sonido en la palabra y del sentido en el sonido. Hay que decir que en esta clase de textos por encargo o “pedagógicos”, que reproducen ideas de otros textos de los que son en parte traducciones, se puede ver no obstante algo que podríamos llamar un *impetu mallarmeano*; en otras palabras, la retórica de esos textos muestra ese *impetu* con el que se descubre un pensamiento tras lo que no va a decirse –es decir que esas introducciones o acotaciones que Mallarmé agrega no carecen en su formulación de los arabescos o desvíos, de las acrobacias discursivas, características de su escritura, con lo cual plasman aquellos modos de diferir el sentido mediante los cuales se incorpora como precisión la destreza de eludir las afirmaciones tajantes, desmarcándose así de los sentidos heredados, comunes o esperables en los campos abordados, evitando las definiciones más aceptadas o correctas para la imagen de pensamiento doctrinal de la filología decimonónica. Nos parece que allí lo que le interesa siempre a Mallarmé es pensar lo poético, la lengua de la poesía, su material y su fuerza –aquello que llamamos la *dignidad de la poesía* o su *interregno*.

Inscrito en el marco de una filología, en la “Introducción” Mallarmé precisa que el libro expone *un don seguido de método* ya que conjuga “reminiscencias, vagas o aventuradas” cediéndole el espacio a la Memoria, facultad que, como vimos, se yuxtapone a las nociones y a los hechos.<sup>6</sup> El libro se consagra entonces a detectar la *simetría* y el *azar* de la lengua, entre las Reglas y los Vocablos.<sup>7</sup> De ese modo, el inglés se representa como una formación *original*, ni artificial ni natural absolutamente, tanto reflexionada como fatal, a la vez voluntaria y ciega<sup>8</sup>, en una serie de doble condiciones no restrictivas, porque se trata de una lengua de adiciones o, como la define allí, de “injertos” [*greffe*] (OC II, p. 949), en la que conviven un pasado inmemorial y una potencia precursora.<sup>9</sup> Al crecer el inglés por transplantes, agregados, incrustaciones de raíces o vocablos provenientes de otras ramas y

---

<sup>5</sup> *Les Mots anglais*: « Magiquement, si, pour notre esprit, qui représente en cet instant, je suppose, un vocabulaire aux mille feuillets blancs, ces mots, instruits par une main habile à donner une nouvelle représentation de leur genèse passé, surgissaient et se fondaient ou luttaient, et s’excluaient ou s’attiraient, comme ils le firent jadis : vous vous identifieriez avec la langue qu’ils composent aujourd’hui ; vous la posséderiez en homme » (OC II, p. 948).

<sup>6</sup> *Les Mots anglais*: « Le don suffit ; mais la méthode aussi : et elle relève de qui a fait ou va faire ses « humanités ». Toute une espèce de réminiscences, vagues ou aventureuses, le cédera à la vraie Mémoire, faculté qui se juxtapose à des notions ou à des faits » (OC II, p. 948).

<sup>7</sup> *Les Mots anglais*: « Peu à peu toute la langue se découvre aux yeux, dans sa symétrie et son hasard » (OC II, p. 951).

<sup>8</sup> *Les Mots anglais*: « le langage : lequel, distinguant l’homme du reste des choses, imitera encore celui-ci en tant que factice dans l’essence non moins que naturel ; réfléchi, que fatal ; volontaire, que aveugle. Tout ceci va apparaître. » (OC II, p. 949).

<sup>9</sup> *Les Mots anglais*: « La greffe seule peut offrir une image qui représente la phénomène nouveau ; oui, du Français s’est enté sur de l’Anglais : et les deux plantes ont, toute hésitation passée, produit sur une même tige une fraternelle et magnifique végétation. » (OC II, p. 962).

otras lenguas, modificando su morfología y su léxico mediante préstamos y adiciones de otras gramáticas y otros léxicos, expandiéndose en otras latitudes –voluntad “anexadora” de las formas extranjeras que se compara con la expansión de este idioma registrada ya a finales del siglo XIX- se presenta para Mallarmé como una lengua que ha afirmado el azar de las combinaciones, de los préstamos, de los suplementos, al mismo tiempo que la simetría de sus formas –doble condición, por la que deviene, no una lengua del origen sino original, que la posiciona como la lengua de la ensoñación y del juego.<sup>10</sup>

Ahora bien, esta *originalidad*, definida por el espacio indecible e infranqueable entre lo artificial y lo natural o entre la necesidad y el azar, nos remite a la figura mallarmeana del “*himen* (de donde procede el Sueño)” (*OC II*, p. 178) que definía la acción blanca del mimo.<sup>11</sup> En primer lugar, la acción blanca ilustra antes una idea y no la acción efectiva, porque es precisamente ese punto sin antes ni después *entre* el deseo y su realización, entre la perpetración y su recuerdo, pero también entre la designación de las cosas y la expresión de su sentido. La acción blanca instaura en cierto modo una paradoja en la que se enfrentan la función comunicativa y significativa del lenguaje con la función poética, produciendo un contrasentido en el que se despeja una función existencial. En efecto, para la acción blanca descrita en “Mimique” se trataba de la insinuación y de lo que está anunciado entre el medio y el cuerpo, algo que es virtualmente encarnable pero que nunca traspasa el cristal o el espejo, se trata también del riesgo del umbral, porque todo sucede en el *entre*, por ejemplo, del paso inmemorial de la historia y sus presagios. Nos conduce a un lenguaje de lo remoto en el tiempo y de lo precursor en la historia, a la vez, porque en esa membrana divisoria, lo que precede y lo que presagia están in-disociados y entrelazados. En segundo lugar, se postula en esa originalidad un vínculo entre la mutua perpetración de la historia y el recuerdo, o en otros términos, se afirma la reciprocidad de la memoria y del momento de la anunciación –en el sentido concreto en que la Memoria es la « faculté qui se juxtapose à des notions ou à des faits » (*OC II*, p. 948).

En realidad, el cruce entre la “Introducción” de *Les mots anglais* y el breve texto sobre el mimo pone en escena una doble naturaleza del lenguaje que lo había preocupado siempre y que nos interesa para pensar la lengua poética en la medida en que ella misma se instala en esa zona *diagramática* en la cual la escritura se vuelve insinuación, textura o textil, e *himen*: es decir un *entre* que pone en juego la relación ni absolutamente artificial ni absolutamente natural, a la vez ciega y voluntaria, reflexionada y fatal, entre lo semiótico y lo semántico. Se indica una zona aporética en la que el lenguaje encuentra el límite de una experiencia muda anterior al lenguaje, escandida por los movimientos del signo o de la letra. Encontramos siempre, en estos textos que abordan directa o indirectamente problemáticas relativas al lenguaje, a la escritura y a las lógicas del sentido, que la preocupación común de Mallarmé es captar siempre un tercer término, aquello que excede las Reglas y los Vocablos, el aspecto *formal* y *material* del Lenguaje, es decir que lo que se quiere es captar la materia o el material aislado y fijo que va a ponerse en movimiento (allí donde se expone el movimiento del significar, o las lógicas del movimiento del sentido).<sup>12</sup> Una vez captado, ese material se hace

---

<sup>10</sup> Doble naturaleza del inglés que, en efecto, tal como señala Genette, postula un doble fondo para el inglés, incluso un doble uso, que permite a Mallarmé soñar en la lengua del “Puro juego-la poesía pura” (Genette, 1976, p. 297-298).

<sup>11</sup> Derrida ha escrito un capítulo tomando las figuras mallarmeanas del *himen* y el *injerto*, en el marco de sus consideraciones sobre la escritura y la diferencia. Cfr. Jacques Derrida, “La doble sesión”. En la *Diseminación*, trad. J. M. Arancibia, Madrid: Espiral, 2007.

<sup>12</sup> Mallarmé se refiere a esto explícitamente en la Introducción, allí el aspecto *formal* es considerado en el sentido de la gramática y la ortografía como algo variable, y el aspecto *material* se refiere para él al sentido o a los Vocablos mismos: « Les variations orthographiques de vocables, dans ce branle donné à la réunion de plusieurs pour former un sens complet, c’est-à-dire le changement de lettres déterminé par le sens dans la phrase, cela

fuerza. En efecto, en el pliegue de la letra a la frase, del sonido al sentido o de la vida al libro, a Mallarmé le interesa el movimiento: « Un courant d'intelligence, comme un souffle, l'esprit, met en mouvement ces mots, pour qu'à plusieurs d'entre eux ils expriment un sens avec des nuances » [“Una corriente de inteligencia, como un soplo, el espíritu, pone en movimiento estas palabras, para que muchas de entre ellas expresen un sentido con matices”] (OC II, p. 950). También la acción del mimo –una de las figuras más acabadas con que define su idea de ficción, y con ello el espacio literario, y la que recurrimos continuamente- describe para él un movimiento sin acción, indicando, a través del silencio, la dirección en que la escritura se comprende como el movimiento de una palabra sin voz (silente o muda) –pero también el momento (y las estrategias) en que la escritura (lo que se mueve en ella) debe volverse hacia las imágenes mudas de la sensación. Es decir que el lenguaje retorna en color y en aspecto (o velocidad), a la *poesía*. No es casual entonces que en la definición del inglés, en tanto que habilita un pensamiento sobre la lengua y sobre la lengua poética, encontremos ecos de la acción blanca –instaurando a la lengua en esa zona *intermedial* que vincula o conspira en el hiato (o el *souffle*) entre el deseo y su realización, el acontecimiento y su recuerdo, la voluntad y la fatalidad, el azar y la necesidad, el sentido y la sonoridad.

#### *Arquitectura espontánea y mágica*

Gérard Genette ha advertido que existe en *Les Mots anglais* un esfuerzo por realizar una caracterización tipológica a la manera de los estudios de lingüística comparada de Schleicher, pero que adquiere finalmente un aspecto puramente retórico o lúdico. En efecto, Mallarmé anota: « il sied d'oublier la grammaire pour ne penser qu'au lexique » (OC II, p. 962). De alguna manera, el léxico –sin la gramática- indicaría una apertura del nombre y del signo hacia la voz. Pero también una apertura de la lógica y la articulación hacia los cuerpos y el movimiento.

En efecto, la conciencia gramatical está diferida, cuando no ausente, y en su lugar lo que toma protagonismo es el léxico y la letra, pero más aún, lo que le interesa a Mallarmé es el aspecto “estético del fenómeno”, que se articula, como demuestra Genette (1976, p. 296), en torno a esa noción de *injerto* desplegada en el capítulo que dedica a la anglicanización forzada de palabras francesas adoptadas desde el siglo XI (Chapitre II-1 *Les deux Éléments*). El inglés encarna la condición de una lengua *doble* que divierte a Mallarmé por esa tensión entre lo “anglo-sajón” (doble “anglo-francés”) que se demuestra en cuestiones socio-lingüísticas y en la resistencia social a la fusión de lenguas, pero que no obstante, desde una perspectiva material del fenómeno, permite advertir la función figurativa del lenguaje. Tal como explica Genette, « la juxtaposition pittoresque des idiomes » da lugar a la inmediata expresividad de su repartición e incluso a sus « étranges investissements poétiques » (1976, p. 296), entre los cuales Mallarmé destaca: un « mode de rhétorique singulière : elle consiste à répéter la même idée en une expression conjointe, ou originaire » [“un modo de retórica singular: ella consiste en repetir la misma idea en una expresión conjunta, u originaria”] (OC II, p. 960) y cita a modo de ejemplos expresiones como: *act and deed, head and chief, mirth and jollity, steedes and palfreys*; los encuadramientos de adjetivos que permiten posicionar un sustantivo entre dos adjetivos (*the woful day fatal*), de donde proviene « une des formes de style les plus exquisés de la poésie anglaise moderne » [“una de las formas de estilo más exquisitas de la poesía inglesa moderna”] (*ibid.*); o la ritmicidad y la brevedad de las

---

constitue la Grammaire, ou l'étude *formelle* du Langage ; reste l'étude *matérielle* des termes eux-mêmes, isolés et immobiles, et c'est la Lexicographie. La philologie qu'on va lire, devra, comme toute philologie, contenir plus tard ces deux choses, les Règles et les Vocables » (OC II, p. 951. Mallarmé subraya).

expresiones (que le resulta tan difícil para traducir en los poemas de Poe), en particular la brevedad y la concisión patente en la longitud de las palabras; o toda una serie de aliteraciones y colisiones que dan cuenta de un aspecto lingüístico-poético inherente a toda formación lingüística.

Genette enumera bien los procedimientos que de una u otra forma son advertidos por Mallarmé, procedimientos que están entre la gramática y la retórica, o que van desde la composición de palabras a cierta potencia de figuración indicando el “aspecto estético” de ese fenómeno de doble captura entre lenguas. En suma, este proceso de intercambio (e injerto) entre lenguas es considerado por Mallarmé en función de dos nociones operativas: la aliteración y el símbolo –ambas, por otra parte, enlazadas. De manera que la *aliteración* no es azarosa en la lengua sino provocada por la composición, es a su vez voluntaria y fatal –de modo que la lengua no responde sólo a impulsos nerviosos y a insititos sino también a la imaginación, y por eso además a una necesidad simbólica:

[...] c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'ALLITÉRATION. Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du Langage. (*Les Mots anglais*, OC II, p. 967)

[...] se halla allí el procedimiento, inherente al genio septentrional y del cual tantos versos célebres nos muestran tanto ejemplos, la ALITERACIÓN. Semejante esfuerzo magistral de la Imaginación deseosa, no sólo por satisfacerse en el símbolo estallando en los espectáculos del mundo, sino por establecer un lazo entre ellos y la palabra encargada de expresarlos, toca uno de los misterios sagrados o peligrosos del Lenguaje.

La aliteración o, como la llama Genette, esa «harmonie imitative factice» [“armonía imitativa artificial”] (1976, p. 299) resulta en efecto vinculada con un “cratilismo secundario”, es decir en segundo término y a posteriori, en el sentido en que es el poeta el encargado de “compensar”, como dice Genette, la insuficiencia mimética del lenguaje. Multiplicando los umbrales se trata de una “arquitectura espontánea y mágica” (según una expresión de Mallarmé en la encuesta “Sur la philosophie dans la poésie”, OC II, p. 659), que aquí se expresa como aquello misterioso a la vez sagrado y peligrosos (encantador en su doble sentido: fascinador y deseado, espontáneo y calculado). Coincidentemente, Mallarmé habla de una composición cuya explicación es una “Chimère” (OC II, p. 968), de ahí que se consideren las analogías como lo que realiza un “sinistre digramme” (*ibid.*) –aquello insospechado o que instaura en lo familiar una inquietante extranjeridad, es decir que puede pensarse en el mismo sentido del “Unheimliche” freudiano. Pero que sobre todo habilita el juego de la memoria y la sensación.

Como un procedimiento primordial de aliteración de forma y en el sentido de comprender “las leyes de permutación” que las regulan, *Les Mots anglais* lee el sentido de los términos recurriendo a toda clase de transparencias, superposiciones y transposiciones de lugares, que construyen una topología tanto imaginaria como ficticia, tanto fáctica como ideal. Se trata como entiende Genette (1976, p. 297) de semejanzas de significantes que motivan un grado variable de semejanzas y discordancias de significados: colisiones paronímicas parciales o completas, metonimias, “falsos amigos”, etimologías populares, conformando una serie de transposiciones que subvierten el concepto mismo de traducción y de relación de significación.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Genette sintetiza esa suma de procedimientos lingüístico-poéticos que dan cuenta de la doble incidencia entre la forma y el sentido, pero a la vez de la amistad entre lenguas: «une langue se lit non plus à côté de sa rivale,

De ahí que la potencia de figuración potencie entonces un sentido subterráneo o soterrado que corre y fluye por las palabras, que *se fusiona y que lucha*, que es *sagrado y peligroso* –que ya no se observa a partir de los principios de la lingüística sino a partir de lo que Mallarmé llama “el punto de vista literario” y que está unido al “encanto y a la música del lenguaje”.<sup>14</sup> De manera que el principio aliterativo, la paronomasia, los simbolismos sonoros, no se inscriben en un marco lógico-conceptual, sino en la dimensión de lo poético –y lo poético, no tendrá acá un lugar ornamental o cosmético con relación a un sentido propio del lenguaje, sino que por el contrario ampliará los lugares del significar por los cuales el verbo y la palabra anuncian la condición y el riesgo, pero también la necesidad, de recobrar un campo inmanente del sentido, y de reestablecer un vínculo más próximo con respecto a las materias, a los cuerpos, a los estados de cosas y a su captación y percepción.<sup>15</sup> Es decir, radica allí la posibilidad de compensar por el verso la insuficiencia mimética de la lengua natural –y de acercar el lenguaje a su velocidad más musical, como sostiene Genette<sup>16</sup>; pero radica allí

---

mais derrière elle, par transparence étymologique : *napperon* sous *apron*, *chirurgien* sous *surgeon*, *asphodèle* sous *daffodil*, etc. Altérations de formes, mais aussi de sens, d'où ces vocables trompeurs, les fameux « faux amis » où la ressemblance des signifiants dissimule la discordance des signifiés – *library* qui est et n'est pas librairie, étant, sans l'être, *bibliothèque* ; *prejudice*, non *préjudice* mais *préjugé* ; *scandal*, non *scandale* mais *calomnie* – instituant d'une langue à l'autre un curieux chassé-croisé d'identités et de différences (...), tropologie spontanée toujours à l'œuvre en toute langue, mais qui joue ici par-dessus leur frontière. Altération doubles, enfin, « cas véritablement bizarres, où signification et orthographe se mêlent, pour composer des produits nouveaux » : c'est le mécanisme bien connu de l'étymologie populaire, où vocable opaque –en l'occurrence, parce qu'étranger –se trouver réinterprété, donc remotivé, à la faveur d'une collision paronymique. Collision partielle, comme lorsque *femelle* devient *female* (vs. *male*), *lanterne lanthorn*, « *horn*, la corne, servant de verre », ou *écrevisse*, poisson si l'on veut, *crayfish* ; ou collision complète, comme dans *asparagus* > *sparrow-grass* (herbe à moineau), *buffetier* > *beef eater* (avale-bœuf), *Bellerophon* > *Billy Ruffian*, et ce chef-d'œuvre de transposition phonique, la fameuse enseigne du *Chat Fidèle* devenue *The Cat and the Fiddle*. Cet « jeux de mots hereux » sont de véritables jeux de langues, subversion ironique, pre-joycienne, du concept même de traduction, et du rapport de signification » (1976, p. 296).

<sup>14</sup> *Les Mots anglais*: « Le stricte observance des principes de la linguistique contemporaine cédera-t-elle devant ce que nous appelons *le point de vue littéraire*, ou de la langue une fois cultivée (...). Au poète au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage » (*OC II*, p. 967. Mallarmé subraya).

<sup>15</sup> Como se sabe, Roman Jakobson (1963) desarrollará desde una perspectiva estructuralista lo que llama “la función poética” a partir de aquello que puede estar accesoriamente presente en algunos discursos pero que se vuelve en la poesía su finalidad misma; sin adscribir a la teoría de Jakobson, nos importa señalar que para él también « La paronomase règne sur l'art poétique » (Jakobson citado por Salaün, 1986, p. 120). La paronomasia es, como explica el lingüista Serge Salaün, un caso específico y codificado de la paronimia, si bien ella « oriente, dirige, contraint, séduit, captive, fascine : il y a quelque chose d'hypnotique en elle » (1986, p. 120); lo fundamental es que, tal como afirma Salaün (1986, p. 111-112), ella indica la lógica misma de la economía del significante lingüístico. De ahí que en realidad, el signo poético demuestra que el significante administra el funcionamiento semántico del texto, o la economía poética de la lengua misma (así como su incidencia en la formación de palabras), de ahí que también exponga la dimensión física del lenguaje, su energía en términos físicos, y la ingerencia inherente a todo acto lingüístico del cuerpo y el movimiento, que se incrementa en la poesía ya que allí el sentido se produce por materiales *no conceptuales*. Como afirma Salaün, lo que está en juego: « C'est que le sens plein du message est –aussi et surtout– *interne* aux mots et aux formes. Le sens *ne se dit pas*, *il se fait* et la conceptualisation ne s'effectue que dans la chair du langage et le corps qui accouche de ce langage » (Salaün, 1986, p. 121). En este sentido Mallarmé respondía a una intención legítima al vincular el signo poético con la filología.

<sup>16</sup> La tesis de Genette es precisamente que Mallarmé busca la compensación de la deficiencia de las lenguas en su capacidad mimética en el verso –es decir que la poesía es la encargada de salvar esa inadecuación entre sentido y sonoridad. No obstante para sostener el mimologismo mallarmeano Genette debe apelar a una “forme paradoxale du mimologisme”, justamente porque: « Ainsi Mallarmé, tacitement, renonce-t-il à la fois aux deux principes clés du cratylisme, universalité et mimetisme –sans pour autant renoncer à son mouvement d'ensemble, ni surtout à son désir profond ; d'une part il pose la « justesse », des mots (anglais), d'autre part il attribue à chaque consonne anglaise un ou des sens, dont presque rien n'affirme et encore moins ne garantit la

también la posibilidad de pensar las maneras, de devolver al espacio mudo de las imágenes sensoriales y de la percepción un material de lenguaje que pueda captar el color, el movimiento y la intensidad anterior a la acción, anterior al concepto –surgida del canto, o ilustrar la idea de donde surge el sueño.

Este procedimiento de *injeritado* que el inglés realizaría según la *rêverie* mallarmeana pone en juego una doble condición de resistencia y fusión de la lengua de la que resulta su *hibridez proliferante* o una propagación significativa. De ahí que se aproveche esa resistencia para producir fusiones incluso desopilantes –como las que se registran en las etimologías populares, y los casos extremos de traducción que dan *falsos amigos* exacerbados (como es, entre otros ejemplos que recupera Mallarmé, el caso de *asparagus* que deviene *sparrow-grass*, pasando por una semejanza de sonido a una divergencia de sentido de la que resulta literalmente algo así como *hierba-gorrión*). En realidad lo que *Les Mots anglais* pone en escena mediante el recorte y la escenificación original que hace Mallarmé de la formación de palabras y las etimologías, es la lógica de los intercambios entre retórica, prosodia y lingüística. Todas las retóricas funcionan del mismo modo asociando una combinatoria y un efecto ya sea se trate del ritmo o del sonido. Todos los procedimientos y combinatorias provienen del elemento rítmico y del acústico, o de la sintaxis y de los tropos. Se trata en efecto del lazo entre la función poética y la legalidad propia del sistema de la lengua. En este mismo sentido, el lingüista Serge Salaün ha considerado que: « La poésie est le seul genre où la dimension physique du langage participe *légalement, institutionnellement*, á la production de message plain. [...] La poésie sanctionne dans le langage la légitimité des signifiants » (1986, p. 112. Salaün subraya).

En esta serie de lo aliterativo-simbólico-lúdico, Mallarmé subraya el valor poético de todos esos procedimientos, en primer lugar, recalcando el peso de la letra inicial, a la que se refiere como letra “à l’attaque” (*OC II*, p. 973): incluyendo allí las “iniciales patronymiques” (*OC II*, p. 968) o también el intento de « expliquer par la Consonne dominante la Signification de plus d’un vocable » [“explicar por la Consonante dominante la Significación de más de un vocable”] (*ibid.*); pero además, insistiendo en el sentido de lo que en “La Musique et les Lettres” va a llamar la “pieuse majuscule o clé allitérative” (*OC II*, p. 75) donde se restituía un lazo en la separación entre la música y las letras, así como la posibilidad de recuperar una duración no lineal para la idea –aún cuando allí también la explicación de esa « Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres » [“Cifraje melódico callado, de esos motivos que componen una lógica, con nuestras fibras”] (*OC II*, p. 68) resultara una *Chimère*. Esa *clave aliterativa*, la *inicial*, la *piadosa mayúscula* (que Mallarmé no usa sólo al comienzo del verso o la frase) o la *letra de ataque* son también el punto de clivaje del *enjambement*. En segundo lugar, se insiste en una diferencia de intensidad entre vocales o diptongos –a los que llama la *carne* de la lengua- y las consonantes –la *osamenta* o los *tendones* del lenguaje.<sup>17</sup> Las consonantes –cuyo juego significativo es considerado como un “diagrama” (*OC II*, p. 980 y 991)- son en efecto lo que otorga “vivacidad o la violencia del movimiento” (*OC II*, p. 991), o también aquello que indica la *intención* (*OC II*, p. 982), la

---

justesse ; et qui pourraient à la limite être de pure convention. » (1976, p. 305). Cf., Genette, 1976, “Au défaut des langues”, *op. cit.*, p. 293-359.

<sup>17</sup> Mallarmé expresa en la Introducción a *Les Mots anglais* esta idea « Le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme un chair ; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer » (*OC II*, p. 949); y retoma la metáfora del cuerpo cuando dice: « Qu’est-ce qu’une racine ? Un assemblage de lettres, de consonnes souvent, montrant plusieurs mots d’une langue comme dissèques, réduits à leurs os et à leurs tendons, soustraits à leurs vie ordinaire, afin qu’on reconnaisse entre eux une parenté secrète » (*OC II*, p. 1014). De manera que reconoce una importancia menor, cuyo valor es la gramaticalización del sentido, a las « voyelles ou diphtongues, à l’intérieur, rien de plus simple, que ce soit elles, avec une signifiante relative, qui reçoivent l’effort de la voix tendant à différencier la valeur grammaticale du mot » (*OC II*, p. 1016).

*incitación* (OC II, p. 998) o incluso lo que *afina y precisa* « sa signification pour exprimer tel acte ou objet vif et net » [“su significación para expresar tal acto u objeto vivo y neto”] (OC II, p. 982) a los diptongos y vocales. De manera que Mallarmé muestra una atracción especial por las consonantes frente a las que las vocales conservan una “importancia mediocre”, una función puramente gramatical de inserción, consistiendo en variaciones y derivaciones sobre el *tema* semántico proporcionado por las consonantes. De ahí que como señala Genette, Mallarmé efectúe de ese modo una clasificación que no estaba en Wallis, otorgando una valorización subdividida a las consonantes, concediendo una primacía a las consonantes iniciales en cuanto a la asignación o atribución del sentido: o lo que Genette llama un “último refugio de la semanticidad” a la letra y también “nomotética de la *lettre à l’attaque*” (1976, p. 300).<sup>18</sup> Pero además, esa valoración da un indicio de la variación que opera Mallarmé hacia el espacio de la escritura, donde intuye no sólo el fonocentrismo del logocentrismo sino que anticipa también una materialidad de las imágenes de las letras y las texturas tipológicas fundamental en la consideración de la espacialidad-visual de lo escrito.

En suma, en *Les mots anglais* hay una consciente insistencia de la relación entre la física del lenguaje y el cuerpo que pone en escena la íntima disposición entre lo poético, el cuerpo y el movimiento. De esa manera persigue una apertura hacia la vida del espíritu contra la disección que produce la ciencia (desmontando la hegemonía de los modelos de la ciencia de lo vivo para pensar el lenguaje). Si la lingüística repara en el esqueleto y las cuerdas del instrumento, en los huesos y los tendones de la lengua, la poesía es el momento epifánico donde el parentesco secreto entre los canales y los hilos crean sentido. Como en la música, el instrumento y el músico devienen sinfonía: ejecución.

### *La cuestión del Crátilo*

Según la tesis de Genette, *Les mots anglais* « prolonge et dçevie la tradition cratylienne en pleine époque de la linguistique historique » [“prolonga y desvía la tradición cratiliiana en plena época de las lingüísticas históricas”] (1976, p. 294). Esta aseveración nos lleva a considerar la problemática del *Crátilo* por dos motivos. En primer lugar, la renovación de dicha problemática es constatable en *Les Mots anglais* pero encuentra resonancias en “Crise de vers”, y es además el transfondo de las *Notes sur le langage*. En “Crise de vers”, recordémoslo, Mallarmé decía que el verso, « lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur » [“filosóficamente remunera el defecto de las lenguas, complemento superior”] (OC II, p. 208). Se refiere allí a la inadecuación (defecto o falta de *justesse*) entre el sentido y la sonoridad, cuestión que está en la base también de la *quête* entre “La Musique et les Lettres” y sobre lo que la poesía va a necesariamente responder.<sup>19</sup> Seguimos a Simondon para resumir la problemática del *Crátilo* en la cuestión “relativa a la rectitud de las denominaciones, que pueden ser o bien arbitrarias, de institución convencional, o bien fundadas por una semejanza intrínseca o una analogía entre la estructura del signo y la

---

<sup>18</sup> Genette recuerda también una carta a F. Champsaur donde Mallarmé se refiere a esta *letra de ataque*: « Je ne vous hais qu’en raison de la majuscule ôtée au vers, la lettre d’attaque y a, selon moi, la même importance que la rime » (Mallarmé citado por Genette, 1976, p. 301), evidenciando allí la importancia también de un sentido musical otorgado por esa impronta.

<sup>19</sup> Lo que está en juego es esa *justesse* –precisión, exactitud o rectitud de las denominaciones, pero que traducimos como “adecuación”, para señalar que en la base de esta problemática persiste el problema de la verdad, en el mismo sentido en que Claudia Mársico subraya (2006, 4-6) que el criterio de verdad se definía como adecuación entre pensamiento y realidad para el pensamiento antiguo griego. Es esa adecuación lo que está en el fondo de la pretendida *justeza* entre las palabras y las cosas, el nombre y lo nombrado, el significado y su representación.

de la cosa nombrada, lo que haría del signo una cifra, la fórmula de la cosa” (2013, p. 11). Existe una larga controversia sobre la relación entre la designación y lo designado en la que se extiende una tradición de lo arbitrario del signo que no obstante va a operar la reconquista de la motivación tanto por la vía del origen como por la vía de la función.<sup>20</sup> En esta tensión entre inmotivación y remuneración, Genette sostiene que Mallarmé responde a aquella intención de remotivación por una vía original que es la vía del verso –que no obstante, debería inscribirse, como lo hace Bobillot, en una larga tradición que buscaba « restituer au langage quelque chose de son authenticité, de sa plénitude, de sa vitalité (censément) *perdues* » (2012, p. 39) y que coincidía con una « vision rousseauiste du langage comme de la poésie » (*ibid.*). Sin embargo, si hay cifra esa cifra ya no es armónica sino politonal y disfónica, es una cifra paradójal y oximorónica: es además un artificio (un neologismo), “*cifración melódica callada*” que se inscribe en nuestras fibras y que abandona las esencias y las formas.

En segundo lugar, la problemática concerniente a la rectitud y la adecuación de los nombres –al poner en escena la pregunta por la relación entre pensamiento, lenguaje y realidad- encuentra su correlato en el juego que existe entre literatura y verdad, relación cuya historia está organizada por cierta interpretación de la mimesis, que –tal como señala Derrida (1975)- se posiciona como *sistema de la ilustración*. En ese sentido, Derrida considera que, en el *Crátilo*, Platón demuestra que la nominación excluye la mimesis precisamente porque la forma de la palabra no podía parecerse, como en el mimo, a la forma de la cosa, pero no obstante, no por eso deja de sostener que otra semejanza, no sensible, debía hacer del nombre justo una imagen de la cosa en su verdad (Derrida, 1975, p. 282). Es decir que lo que se pone en juego es el elemento de la representación, y los medios por los cuales se produce la semejanza. De ahí que el problema de la adecuación y el origen de los nombres tenga su correlato en la actualidad de la pregunta por la naturaleza de la imagen lingüística o de la representación verbal, pero también en el cuestionamiento de la naturaleza de las formas de representación, y, en última instancia, de la *mimesis*. Se trata, por una parte, de indagar qué tipo de relación existe entre categorías de pensamiento y categorías de lengua; pero a su vez, se trata para nosotros de la acción poética –o también, de la *poiesis*: es decir, de la participación de la Idea poética en el abandono del elemento de la representación por otro tipo de modulación posible que le oponga a aquél la potencia de un signo no inserto en el régimen de la forma-sustancia, un signo que salga del régimen significativo del signo, que comprenda la heterogeneidad y que pueda dar cuenta del encuentro con el Otro. De ahí que digamos que la lengua poética busca ese umbral entre la materia y su función, proponiéndose trazar no sólo significantes que articulan el desarrollo temporal como sucesión y como implicación de la presencia, sino letras de ataques, llaves de simultaneidad, tensores, gestos, agitaciones, ondas, crepitaciones, modificaciones de diversa intensidad por donde pase el soplo, el sentido, la mirada, los lugares, la vida, las respuestas. Mallarmé encuentra los elementos de este lenguaje que se hace carne y tendones para la voz y el cuerpo, para el ojo y la mano, habla entonces de formas *diagrámaticas* de osamentas por las que pase la carne de las vocales en el juego de una significación reflexionada y fatal, voluntaria y ciega, azarosa y necesaria. Un *cifraje melódico silente* de motivos que componen una lógica con nuestras fibras –con nuestros sentidos, nuestros instintos, nuestras intuiciones, nuestra inteligencia, nuestra memoria, nuestros actos, nuestra ensoñación.

En resumen, lo que se pone en juego cuando hablamos del *Crátilo* es la relación compleja entre lenguaje, pensamiento y realidad que pone en escena la pregunta por el ser del

---

<sup>20</sup> Nos hemos referido a esto en el Capítulo 1 de la Segunda Parte de este trabajo, cuando retomamos las investigaciones de Droixhe (1978, p. 28) donde afirma que el problema del estatuto del signo se manifiesta como una larga obliteración de la inmotivación de esencia por la existencia de una motivación funcional o histórica, lo cual se ilustra en el medio del pensamiento clásico alemán, de Schottel a Leibniz.



lenguaje, que responde a la necesidad de delimitar un fundamento cierto para las nociones del ámbito ético. En ese sentido, la pregunta por la relación entre el nombre y lo nombrado, entre el sentido y la sonoridad, naufraga en la duplicación, semántica y semiótica, del lenguaje, renovando la tensión entre la vía de una respuesta fundada en una relación de correspondencia entre lo existente y el lenguaje (como la representada por Crátilo), es decir una ontología fundada en el lenguaje, y en contraposición, la respuesta de una ontología fundada en lo inteligible (como la respuesta de Sócrates-Platón). Ante esta dialéctica de lo visible y lo invisible, el lenguaje cae o bien bajo la forma de lo indecible, o bien bajo su forma equivalente, la de la absoluta decibilidad.

Como explicaba Claudia Mársico, el problema del *Crátilo*, a pesar de los desvíos en los que Platón quiere hacer entrar al lector apelando a las propias trampas de esa diatriba lógica o dialéctica entre necesidad y azar, es el problema de la verdad. En otros términos, lo que preocupa a Platón es la imposibilidad de fundamentar taxativamente (Mársico, 2006, p. 2-4). Sobre ello, Mársico expresa que el *quid* del *Crátilo* no es tanto el origen del lenguaje, ni el análisis de las tesis naturalista y convencionalista, sino el problema de “una verdad que vive en el lenguaje pero que comparte su morada con su completo antagonista, el error” (2006, p. 3) –naturaleza doble del lenguaje que se descubre en lo que conlleva la pregunta por el legítimo hijo de Hermes, cuya respuesta tácita es Pan, aquél que mitad hombre y mitad cabra encarna la naturaleza doble del lenguaje e intermediaria entre los dioses y los hombres, permitiéndole tanto acercarse a lo inteligible como socavarlo en callejones sin salida y desvaríos. Esa duplicidad que Derrida (1975) analizará también en la figura del *fármakon* en “La farmacia de Platón” mostrando la complicidad de la semiología con la metafísica del signo fundada en un estatuto privilegiado del significado como plenitud de la presencia por sobre la imagen y el significante como rastro exterior y ontológicamente degradado (de ahí que la gramatología se conciba como una alternativa de la semiología). Asumida esa naturaleza doble, monstruosa y divina, “Ser filósofo será para Platón aprender a dominar esa cualidad multiforme y ponerla al servicio de la expresión de la verdad, es decir potenciar la parte mejor de su naturaleza” (Mársico, 2006, p. 4). En cierto modo, ser poeta es también para Mallarmé aprender a dominar la cualidad multiforme del lenguaje. Pero ahora se trata de ponerla al servicio de la musicalidad, de los mil ritmos de las imágenes, del soplo, del *cifraje melódico callado* allí donde acuerdan o conspiran nuestras fibras (nuestro latido o nuestro soplo). Es decir que en cierto modo, el poeta obra con ese indefinido, actúa en la heterogeneidad, en el exceso, en la singularidad, y encuentra allí una autenticidad, sin arrancar el aspecto monstruoso que acarrea con ella toda exactitud.

Si por un lado, Mallarmé simula adscribir al intento de la filología de su época de encontrar motivaciones en los morfemas y fonemas formantes de la lengua; es decir, al imperativo de encontrar razones o fundamentos para explicar el sentido de los nombres, descubrir una correspondencia o analogía entre los nombres y lo nombrado, ligada al instinto de un pueblo que habla:

voici pourquoi les autres vocables montrent, eux aussi, plus d'une analogie du sens à la forme. Si de tels rapports que ceux fournis par un alphabet unique et des milliers de significations offrent nécessairement entre eux certaine similitude, à plus forte raison avec un mot juste, issu tout fait de l'instinct du peuple même qui parle la langue. (*Les Mots anglais*, OC II, p. 967)

he ahí por qué los otros vocablos muestran, ellos también, más de una analogía del sentido a la forma. Si de tales relaciones que éstos surtidos de un alfabeto único y de millares de significaciones ofrecen necesariamente entre ellos cierta similitud, con más razón con una palabra justa, salida absolutamente del instinto del pueblo mismo que habla la lengua.

Pero por otro lado, la explicación, la razón, la “palabra justa”, es siempre una *Quimera*, y esas letras del alfabeto que parecen resumir en ese número cerrado millones de significaciones, se convierten en llaves de entidades cuya forma puede verse pero cuyo ser se desconoce, o también, en señales de un aspecto cualitativo del lenguaje (no-formado) que con el tiempo, por simetrías y azares, sedimentan la insistencia de lo nombrado. De ahí que, nuevamente, sea la poesía la que expone los lugares de la composición y de las relaciones que tocan la Memoria del lenguaje, con las nociones y los hechos.

le jour où la Science, possédant le vaste répertoire des idiomes jamais parlés sur la terre, écrira l’histoire des lettres de l’alphabet à travers tous les Âges et quelle était presque leur absolue signification, tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes, créateurs des mots : mais il n’y aura plus, dans ce temps, ni Science pour résumer cela, ni personne pour le dire. Chimère, contentons-nous, à présent, des lueurs que jettent à ce sujet des écrivains magnifiques : oui, **sneer** est un *mauvais sourire* et **snake** un animal pervers, le *serpent*, *SN* impressionne donc un lecteur de l’Anglais comme un sinistre diagramme, sauf toutefois dans **snow**, *neige*, etc. **Fly**, *vol ? to flow*, *couler ?* mais quoi de moins essorant et fluide que ce mot **flat**, *plat*. (*Les Mots anglais*, OC II, p. 968)

el día en que la Ciencia, poseyendo el vasto repertorio de idiomas jamás hablados sobre la tierra, escribirá la historia de las letras del alfabeto a través de todas las Edades y cuál era casi su absoluta significación, a veces adivinada, a veces desconocida para los hombres, creadores de palabras: pero no habrá más, en ese tiempo, ni Ciencia para resumir aquello, ni persona para decirlo. Quimera, conténtenos, en el presente, los resplandores que lanzan sobre este tema escritores magníficos: sí, **sneer** es una *desdeñosa sonrisa* y **snake** un animal perverso, la *serpiente*, *SN* impresiona pues a un lector de Inglés como un siniestro diagrama, salvo no obstante en **snow**, *nieve*, etc. **Fly**, *vuelo? to flow*, *derramar?* pero que hay menos escurridizo y fluido que esa palabra **flat**, *plat*.

Una vez que se han abandonado las causas, Mallarmé nos arroja al campo de los efectos, a esa zona *imaginal* y *fáctica* de las efectuaciones lo que interesa a la Literatura, a la poesía. Las causas son lo que insiste o subsiste en esa física del lenguaje que se hace cuerpo en la carne y los tendones (del verbo). Al aparecer disociada la relación causal, lo que aparece es la conjugación de los efectos, y es allí mismo donde despuntan los resplandores que lanzan los escritores de todos los tiempos. El libro entero (*Les Mots anglais*) es un “siniestro diagrama” de analogías de ese tipo. Pero por sobre todo muestra, tras las paronimias y los simbolismos sonoros, la potencialidad del neologismo, la potencialidad de las pieles del lenguaje, cuando logran arrastrar otros nombres en lo que nombran, tocando uno de los « *mystères sacrés ou périlleux du Langage* » [“misterios sagrados o peligrosos del Lenguaje”] (OC II, p. 968). Aquí entonces, ya no hay una causa, una razón, una esencia o una presencia a la cual las copias o los efectos aspiran, aquello que esquivo la idea (o el modelo) sube a la superficie componiendo otros efectos que se manifiestan y juegan en el lugar de las causas. De ese modo, como advertía Deleuze a propósito de las paradojas estoicas, aquí también “Lo que se sustraía a la Idea ha subido a la superficie, límite incorpóreo, y representa ahora toda la *idealidad* posible, destituida ahora de su eficacia causal y espiritual (...). Lo más oculto se ha vuelto lo más manifiesto, todas las viejas paradojas del devenir deben recobrar el rostro en una nueva juventud: transmutación” (1989 [1969], p. 31).

De ese modo, en esos pasajes en que podemos advertir la invención personal de Mallarmé, observamos que desplaza el problema del convencionalismo y el naturalismo, poniendo de relieve lo que es un problema de duración y concierne a la actualidad de los procesos. Ya no se trata de una captación trascendente a las fuerzas en juego, sino de los procesos que tienen lugar entre el sentido y la sonoridad, entre la simetría y el azar, entre la voluntad y la ceguera. En esos procesos el sentido cambia y lo nombrado cambia con ello. Lo

que se pone en primer lugar es la relación entre el diagrama de esas mil significaciones tensadas en las veinticuatro letras y la composición, o modulación singular como nudo rítmico —donde la dignidad de la poesía cobra su fuerza en un pleno desarrollo, desmintiendo no sólo la pretendida transparencia con la realidad que fingía la *palabra bruta* del *universal reportage*, sino también desplazando el ámbito ético del problema del fundamento de las nociones, hacia la exigencia de un espaciamento (y creación de un oído) en el que se advierta la composición (la memoria entre la nociones y lo hechos).

### La ficción: entre *Les Dieux antiques* y el “oficio” literario

#### *El Oficio literario*

Entre la traducción y la adaptación *Les Dieux antiques* pone en escena la relación entre mito, etimología y ficción en el campo de las mitologías comparadas, presentando un recorrido por los mitos de la antigüedad pagana en el sentido de develar una razón natural para ellos. El libro aparece en 1880, pero Mallarmé trabaja en él, por lo menos, desde 1870. Se trata de una <<libre adaptation>> (como se dice en el “Avant-propos de l’éditeur de 1880”) de *A Manual of Mythology in the form of Question & Answer* (1867) de George Cox (discípulo de Max Müller y continuador de su línea teórica, admirador además de Schleicher, botanista darwiniano dedicado al origen y desarrollo de las lenguas). No obstante, el libro incluye algunos agregados de Mallarmé que aparecen diferenciados o indicados mediante notas del traductor. De modo que en las bases del texto está Friedrich Max Müller –mitólogo y lingüista- que contribuye a refundar la mitología comparada sobre el modelo lingüístico de Franz Bopp. Tal como subraya Laroche (2007, § 9), Müller interpreta los mitos como “síntomas” de eso que llama una “enfermedad del lenguaje”, en el marco general de otras corrientes filológico-lingüísticas que adscriben al modelo del evolucionismo, a las que suscribe entre otros Littré quien recurre también a la metáfora de la enfermedad en su *Pathologie verbale* (1986), acumulando una colección de anécdotas en las que la palabra es el héroe (cf. Laroche, 2007, § 10). En este contexto, las mitologías comparadas forjarán la idea de que los mitos son algo así como una *amnesia* del lenguaje. La etimología tiene la entidad de una verdadera ciencia en función entonces de salvaguardar la evolución de las lenguas, de ahí que la interpretación histórica se oriente a conservar su racionalidad (en la misma línea se enmarcan trabajos como los de Bopp, Grimm o Rasp). En este contexto, el estudio de los mitos se consagra a reencontrar –por intermedio de la etimología- ciertas frases originales que describen o bien los “fenómenos atmosféricos” –según la teoría de Adalbert Kuhn, citado en el “Avant-Propos” de *Les dieux antiques* junto a otros filólogos y lingüistas de la época como Bréal, Grimm y Louis Ménard entre otros (OC II, p. 1447)-, o bien el “drama de la naturaleza” –según la concepción de Müller-, para reencontrar de ese modo el “sentido originario” de los términos, que coincidiría con cierta forma pura de significación (donde se confirmaría algún grado de adecuación o de transparencia entre el concepto y el objeto).

No obstante, tanto el objeto de estudio como la metodología de las mitologías comparadas se transforman cuando en el “Avant-Propos” se equiparan aquellos mitos y fábulas del pasado con las invenciones y los « vers mythologiques » de « deux maîtres de la poésie contemporaine MM. Leconte de Lisle et Théodore de Banville » (OC II, p. 1448), junto a ello, el volumen incluye a modo de epígrafe el poema “Orphée” de este último. Se abre aquí una zona de umbrales que Mallarmé pone en juego, como de costumbre, para desmarcarse de los modelos de la ciencia hegemónicos y canónicos en cuanto a la interpretación del lenguaje, y poner en cuestión la inquietante incidencia (e insistencia) de lo poético.

Por una carta a Lefébure (fecha el 12 diciembre de 1871) sabemos que Mallarmé había leído a Müller, puntualmente las obras *La Science du langage* y *Nouvelles leçons sur la science du langage* (traducidas al francés en 1864 y 1868 respectivamente). Pero no hay comentarios sobre su apreciación personal de esas teorías. En primer lugar, la interpretación comparatista e histórica de la mitología que impregna *Les Dieux antiques* pone en juego una

función metafórica del lenguaje, y en este sentido se vincula al procedimiento mismo de la poesía. Con lo cual, desde la perspectiva etimológica, el nombre aparece vinculado a una *poiesis*, en su extensión o evolución (ya sea se la considere una desviación, una amenaza o un olvido, una potencia creadora o una enfermedad), o incluso, el desarrollo de un acto de nominación originario o de una noción esencial. De manera que *Les Dieux antiques* respalda la idea de que los nombres son metáforas que olvidaron su carácter metafórico. Pero para Mallarmé, se trata también « des paroles inconnues » (OC II, p. 86) donde comienza “Le Démon de l’analogie”. Lo que se dice de esos nombres, diferido en el tiempo y en la historia, aparece ahora en fragmentos malditos o frases absurdas resultando incluso chocantes, no obstante en ellos también se halla la posibilidad de una escucha ulterior, la escucha de *un secreto íntimo ignorado*. Los mitos surgirían para establecer esta diferencia o espacialidad en la escucha, aún cuando ahora desviasen hacia lo incomprensible los sentimientos naturales. En segundo lugar, notamos que en la mitología Mallarmé encuentra algo más que una “desviación” de un “sentido propio” de las palabras, algo más que la *ilustración* más fiel o más ruda de la cosa nombrada apelando a alguna analogía o semejanza, algo más también que un relato ingenuo, una fantasía o la mistificación de la realidad, prueba de ello es la inclusión de poetas contemporáneos en el “Avant-Propos”. En efecto, lo que está en disputa para él es el lugar (y la dignidad) de la poesía: lo que está en disputa es el lenguaje, y es el lenguaje para él una *voluntad* en una vieja forma o ese resto de la ficción [« il est une *volonté* dans une vieille forma – le reste de la fiction » (Notes sur le langage, OC I, p. 511. Mallarmé subraya)].

Una de las tesis del libro de Bertrand Marchal, *Religion de Mallarmé*, es precisamente que el poeta encuentra en la mitología la clave simbólica de un inconsciente que define a su manera, y antes que Freud, cuyo héroe no es Edipo sino Hamlet, pero además y siempre en el marco del lugar que tendrían para Mallarmé el arte y la dimensión sagrada de lo humano, Marchal precisa que el inconsciente mallarmeano debe pensarse en el horizonte de la búsqueda de un « nouveau culte officiel capable de restaurer dans la cité la dimension sacrée de l’existence » [“nuevo culto oficial capaz de restaurar en la ciudad la dimensión sagrada de la existencia”] (1988, p. 338).<sup>1</sup>

En efecto, desde una perspectiva más compleja de la relación entre mito, lenguaje y realidad, Mallarmé aludirá en las *Divagations* al modo en que la literatura viene a ocupar, ante la pérdida de la certeza teológica, la tensión de la pregunta por lo humano, por lo común, por la representación, por lo político. Es decir, por lo que se da en común. En un apartado de “Office” con el título “De même” compara la representación con los oficios religiosos:

La représentation, ou l’office, manque : deux termes, entre quoi, à distance voulue, hésitera la pompe.

Quand le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l’incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur sombre, se sera dilué aux ondes de l’évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie (...). Considérons aussi que rien, en dépit de l’insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n’élit pas précisément de sens. (*Offices*, « De même », OC II, p. 244).

La representación, o el oficio, falta: dos términos, entre los que, a una distancia deseada, vacilará la pompa.

---

<sup>1</sup> En lo que considera “una antropología monista” que cobra sentido en la celebración del arte y la recuperación para el hombre de su divinidad, Marchal sostiene que: « Avant Freud (...) Mallarmé a trouvé dans la mythologie, celle des *Dieux antiques* la clé symbolique d’une psychanalyse forte personnelle que retrouve dans l’inconscient l’empreinte de la dramaturgie solaire, et qui n’invoque pas le mythe d’Œdipe (...) mais le drame d’Hamlet » (1988, p. 552).

Cuando el viejo vicio religioso, tan glorioso, como fue por desviar hacia lo incomprensible los sentimientos naturales, para conferirles una tamaña sombra, se haya diluido en las ondas de la evidencia y del día, aquello no permanecerá menos, que la abnegación a la Patria (...). Consideramos también que nada, en desmedro de la insípida tendencia, se mostrará exclusivamente laico, porque esa palabra no elige precisamente un sentido.

Y agrega:

[...] en effet, c'était impossible que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'eût pas mis son secret intime ignoré. L'heure convient, avec détachement nécessaire, d'y pratiquer les fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions. (*Ibid.*)

[...] en efecto, era imposible que en una religión, incluso en su abandono, la raza no hubiera puesto su secreto íntimo ignorado. La época es propicia, con indiferencia necesaria, para practicar las excavaciones, para exhumar antiguas y magníficas intenciones.

En primer lugar, la representación llevada a la economía de un oficio no es ajena a ese doble sentido en que evidentemente se instala la tarea de lo literario: por un lado, llamada a participar del espacio de una liturgia; por el otro, significando la puesta en evidencia, no por eso menos problemática, del obrar artesanal sobre la representación. En segundo lugar, del mismo modo que el acto de creación de una noción, aquí la representación y el oficio *faltan*, se escapan, o fallan, porque parten, según una expresión de Deleuze que vinculaba a Nietzsche con Mallarmé, de esa “*Nada más bien que algo*” (2005, p. 90), de esa ausencia característica de un mundo sin principio –enfrentándose allí por igual al vicio religioso, a la abnegación a la patria o a un secreto íntimo ignorado. En efecto, aquello que falla nuevamente multiplica sus principios: falla porque existe entre los términos una *distancia deseada*; falla también por el *desvío hacia lo incomprensible* que la sombra de la religión produce sobre los sentimientos naturales; falla finalmente por la *insípida tendencia contemporánea* que pretende anular lo divino o reducirlo a una palabra que no elige su destino –es decir, que falla tanto por el vicio religioso que ensombrece y distorsiona los afectos y las fuerzas de la naturaleza, como por la compostura de lo “laico” que esteriliza (y estetiza) lo sagrado o lo divino, o si se quiere lo trascendental; falla por la interpretación mistificadora como por la interpretación determinista, porque si bien el vicio religioso encubre las potencias naturales en potencias míticas, la modernidad científica destruye su gloria –encubriendo tras su propia infinitud la mitificación del poder del hombre, y de los efectos de su dominación.

Recordemos que las *gloriosas mentiras* –*La Gloire du Mensonge* o *le Glorieux Mensonge* (*Corr.*, p. 298)- que lo habían impactado en 1866 cuando el descubrimiento de la nada, se desvanecían o se alababan ante la verdad de la materia y de lo que sabe no ser. Cabe recordar también nuevamente esa carta que Mallarmé escribía a Lefébure en 1867 donde reconocía un movimiento de des-composición que iba en el sentido de una des-composición del yo para alcanzar una visión reunificada: « Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très-une de l'Univers ! » (*Corr.*, p. 355), y agregaba allí la posición privilegiada del grillo: « Tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son *unique* du grillon ! » (*Corr.*, p. 355).

Es importante entonces retomar estos contextos para retener aquello que desliga a Mallarmé de una filiación aparente con las filologías decimonónicas, y es que su visión de la naturaleza es en efecto divergente –de ahí que se desligue también del causalismo, el finalismo organicista o el mecanicismo más tradicional aplicado a la interpretación del lenguaje. De allí se deriva además: su interés por el misterio; y la relación explícita y por pensar, entre secularización, patria y mitología (o poesía). En cuanto a lo primero, el misterio aparece aquí encriptado en este “secreto íntimo ignorado” al cual refiere en “Offices”. En

cuanto a lo segundo, todo el pasaje de la relación entre el vicio religioso y la gloria se enmarca en el contexto del “Oficio” de lo literario como función en la recuperación de alguna dimensión sagrada y colectiva de la existencia (y del lenguaje). Una dimensión que pueda a la vez ser exceptuada de la convención –exceptuada de la representación- y ser ámbito de un nosotros. A partir de allí se toma posición respecto del lenguaje como elemento problemático, no tanto como problema del origen, ni de la discusión entre el convencionalismo y el naturalismo, sino en cuanto al problema de la verdad, esa doble naturaleza del lenguaje, que remite también, según la crítica de Derrida, a la historia de un juego entre literatura y verdad, que es de otro modo “la historia del sentido” (1975, p. 276). Y si por un lado nos recuerda aquellas gloriosas mentiras en que se fundaba la cosa en sí o Dios, que habían perdido todo fundamento –y con ello habían significado la caída de la certeza teológica; nos recuerda también el umbral entre lo sagrado y lo vicioso en el que se mueve el mimo (y el libro) creando un “medio puro de ficción” –y con ello, probando el aspecto problemático de la representación en contraste con otra potencia de figuración que reclama para sí la poesía.

De ese modo, en la reflexión que compendia en “Offices”, Mallarmé pone en escena una cierta lucidez con respecto a la problemática doble que aúna el elemento de la representación, en cuanto a la forma política y a la forma estética. La representación pone en juego el problema de la mediación entre lo invisible y lo que se visibiliza, pero a la vez entre una visibilización legítima y otra ilegítima. La forma política hace su entrada en la historia cuando el culto a Dios se reemplaza por el culto a la Patria –abnegación que, según dijo, también podría desplazarse ante nuevas evidencias; la forma estética pone en juego la representación de lo innominado –y la necesidad de salvaguardar el misterio, de no subsumirlo en el determinismo finalista de las ciencias modernas de la naturaleza, porque allí reside un secreto íntimo ignorado –como dirá en “Le Mystère dans les lettres”, “oculto en el fondo de todos” que no puede ser acallado, que “habita lo común”.<sup>2</sup>

De ahí que Mallarmé no piense tanto en una diferencia formal entre los mitos del pasados, las fábulas, los proverbios y la poesía, sino en una diferencia de función ante la cual el aspecto formal va a abrirse en diferentes grados. La función de estas ficciones o narraciones mitológicas es la de conservar algún *secreto íntimo ignorado*. El espacio material sin nombre de lo que somos o las superficies vanamente formadas de la materia –de las que surge el Sueño. Es el lenguaje surgiendo de una nada, abriendo su propia historia, su potencia de afirmación, surgiendo de un silencio, o de “caos informal” o *chaosmos*, según aquella expresión de Joyce (retomada fuertemente por Deleuze, 1989, p. 262). Finalmente, las reflexiones sobre el lenguaje y lo divino encontrarían su punto de convergencia en la *obra* y en el sueño del Libro mallarmeano [« Mythe, l'éternel : la communion, par le livre » (OC II, p. 76)]. Porque si « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (OC II, p. 224) no es porque Mallarmé creyera que el libro expresara el destino letrado de los hombres, una forma acabada de su espíritu y de su inteligencia, sino porque veía en el blanco de lo que aún no está escrito el espacio posible de la acción, de las lecturas y de los sueños. Si el hombre está encargado de ver lo divino, no tiene ante su mirada otra cosa que hojas en blanco y el desafío de pensarse en ellas.<sup>3</sup> En esa ausencia de principios, antes que una ley o un gesto

---

<sup>2</sup> “Le Mystère dans les lettres”: « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (OC II, p. 229-230).

<sup>3</sup> “En le Livre, instrument spirituel” Mallarmé retomaba las fórmula que había usado en la encuesta de Jules Huret, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », imaginaba ese suceso como la reunión de un himno, armonía y felicidad, cualidades que estaban por ser escritas en la historia, en la idea de libro está contenida la idea de hacer la historia: « Les qualités, requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués : ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. L'homme chargé de

performativo, “Le livre, Instrument spirituel” es el espacio de los pliegues (le *pliage*, le *replioement*) de las horas que como « quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s’évanouit » (*idem*, p. 228).

Por otra parte, sobre la necesidad del misterio hay que retener la carta de Lefébure donde expone una idea mallarmeana de *compensación*, según la cual siempre que se prueba una razón, el hombre necesita lo desmesurado. Como respuesta y acordando en cierto modo con ello, Lefébure retomaba el ejemplo de la constitución lógica del universo ante la cual el hombre crea una ilusión infinita que le sirve de fuga para la razón de las ciencias (*Corr.*, p. 347). En ese sentido la “teoría poética del Misterio” se concebía como una compensación respecto de la lógica, pero esa compensación no era meramente ilusoria ni anestésica, sino que por allí la composición poética abría otros umbrales del sentido entre los que se encuentran las paradojas, el *abscondito*, los demonios de las analogías, las variaciones y divagaciones, pero también la tirada de dados. No obstante, todas estas economías de lo callado, lo escondido, lo divergente, lo que insiste en lo que existe, no pertenecen ni a “un juramento de silencio”, ni a “una inefabilidad mística” –para usar dos expresiones de Agamben (2004, p. 71)-, ni a un inconsciente subjetivo, sino a las lógicas mismas del sentido, en el cruce siempre diferido entre el pensamiento, el lenguaje y lo real.

### *Les Dieux antiques*

Al comienzo del primer capítulo de *Les Dieux antiques*, “Origine et développement de la mythologie”, una vez que ha aclarado que el traductor hizo varias intromisiones, sobre todo en el orden de los capítulos, Mallarmé escribe algunas precisiones respecto de la mitología como disciplina:

Un vaste assemblage de mythes, de fables, de légendes, voilà ce qu’offre à notre étude la Mythologie, quelque nom que nous donnions à ses éléments : les uns existant en tant que contes d’enfants, d’autres renfermant en germe les poèmes épiques des grands âges ; certains (ils sont plus rares) ne représentent rien de plus que des formes proverbiales. Dieux, héros, démons, et d’autres êtres dont l’appellation est conservée par la croyance populaire, composent l’ensemble de personnages mythologiques. (*Les Dieux antiques*, OC II, p. 1455)

Un vasto conjunto de mitos, fábulas, leyendas, es lo que la Mitología ofrece a nuestro estudio, sea cualquiera el nombre que les demos a sus elementos: unos son cuentos de niños; otros encierran en germen los poemas épicos de las grandes épocas; algunos (los más raros) representan formas proverbiales. Dioses, héroes, demonios, y otros seres cuya denominación fue conservada por la creencia popular, componen el compendio de personajes mitológicos.

Como se anuncia a continuación, a partir de una colección de mitos, relatos, leyendas y fábulas, el libro va a desplegar la tesis general de Cox de que los nombres referían en un comienzo a fenómenos físicos de la naturaleza, sin embargo, « la signification de ces noms était presque perdue » (OC II, p. 1456), ante lo cual « La conséquence de cet oubli de la signification première des mots, c’est que beaucoup de récit ont été dénaturés et que certains devinrent même choquant » [“La consecuencia de ese olvido de la significación primera de las palabras es que muchos relatos fueron desnaturalizados y que algunos se volvieron incluso chocantes”] (OC II, p. 1458). Se busca entonces « traits communs » (OC II, p. 1457), para establecer « une source commune » (OC II, p. 1458), en función de hallar una razón a las

---

voir divinement, en raison que le lien, à volonté, limpide, n’a d’expression qu’au parallélisme, devant son regard, de feuillets. » (OC II, p. 224).



semejanzas, que confluya en un origen común de la humanidad o sus relatos, pero también en una comprensión racional de la naturaleza.<sup>4</sup> No obstante, como hemos insistido, en esa hendidura que abre la adaptación sobre la traducción y que deja ver otras inquietudes, se advierte que para Mallarmé se trata de encontrar aquello más que humano, o lo inquietante de la existencia (algo *imponderal* que coincide con los aspectos misteriosos), y no tanto de probar un origen común o una naturaleza domesticable. Si seguimos aquello que Banville escribía en el poema “Orphée” (citado por Mallarmé como prefacio del libro): de los “Héroes, ninfas, guerreros, cazadores, entre las olas” no escuchamos otra cosa que el silencio, son las voces del silencio las que nos hablan durante largo tiempo en el ruido del viento convertido en canto, en efecto, es Orfeo quien les presta su lira.<sup>5</sup> El canto del silencio es lo que abre el sentido profundo de lo desconocido, ese secreto íntimo ignorado, y la responsabilidad del hombre frente a ello, que anida también la pregunta por la relación del hombre y su destino – no sólo el problema de *decir el sentido*, sino también el *arte de valorar*. Pero además, Orfeo representa el problema de la experiencia, más precisamente de la transmisión y el testimonio de la experiencia, y de la imposibilidad de mostrar –o *re-presentar*- el pasado.

En ese sentido, si el estudio comparativo de las lenguas buscaba establecer correspondencias –por medio de comparaciones entre formas gramaticales- con el fin de develar la “identidad” originaria o demostrar el origen común de los mitos, para la poesía el interés estaba dado en lo que subsiste como ingobernable, en la insistencia del monstruo (lo que se toma *por* el silencio). No obstante, el espacio mismo de “lo literario” asiste a un cuestionamiento de todos sus principios no sólo porque la esencia misma de sus formas está siendo desmontada, en su mismidad y en su ley, sino además porque se ve cercado por las formas de una mirada aséptica proveniente de los discursos de la ciencia.

En el marco general de la lingüística historicista y comparatista del siglo XIX –de la cual Bopp es el principal exponente- se construye una cierta nostalgia y malestar proveniente del prejuicio de una decadencia y descomposición o destrucción progresiva y gradual de las lenguas –en términos de Bopp, del “organismo lingüístico” (citado por Kristeva, 1981, p. 196). Entre otras cosas, Bopp se queja de una tendencia a reemplazar el organismo por agrupaciones mecánicas que dan una apariencia de organismo nuevo, y para contener esa mecanización se dedica a la reconstrucción de esta lengua de origen a la que llama “organismo simple” –estableciendo una resonancia con la noción de nombres primarios a los que la tradición clásica reconocía cierto grado mayor en su capacidad mimética. Desde esta perspectiva, o bien sobre una idea de naturaleza sujeta a una combinatoria mecánica, o bien sobre una naturaleza como continuidad orgánica asegurada por la unidad de su funcionamiento, el destino de las lenguas se orienta, ya sea en el sentido de un convencionalismo instrumental que articula fragmentos en una totalidad mecánica, ya sea en función de un principio universalista sobre el cual se fundaría una idea de raza, y de humanidad, ordenada en función de esa misma continuidad de funcionamiento orgánico. Tanto el modelo de las ciencias de lo vivo como el modelo del mecanicismo, anulan las diferencias de miradas y de experiencias en proceso bajo una identidad originaria y un sentido común, se consiente cierta transparencia del mundo de la que el hombre es la medida (o de la que la ciencia es la demostración), solidaria a aquella transparencia entre mundo y lenguaje se

---

<sup>4</sup> *Les Dieux antiques*: « Tirons ceci de ces ressemblances, qu’elles ne peuvent être accidentelles ; et comme nous savons que les Grecs, et les Romains, et les Hindous, et les Perses et les Norses n’ont pu copier pareilles fables les uns sur les autres, il y a trois ou quatre mille ans, force est d’en suivre la trace jusqu’à une source commune : quand les ancêtres de toutes ces tribus vivaient, comme nous l’avons dit, dans le même lieu. » (*OC II*, p. 1458).

<sup>5</sup> « Ô Dieux, pendant les nuits sereines, anxieux, / J’ai longtemps écouté le bruit qui vient des cieux, / D’où sans cesse le chant des Étoiles s’élance / Si doux, que nous prenons ses voix pour le silence ! (...) » (« Orphée », Banville, citado en *Les Dieux antiques*, *OC II*, p. 1446).

extiende la idea de un origen natural del lenguaje que correspondería a una concepción mimética del mismo; solidaria también de esta idea es la concepción de una evolución del lenguaje y de la escritura en el sentido de las lenguas alfabéticas.<sup>6</sup> Allí residiría la trama común del imperialismo del signo, la metafísica y el determinismo de las modernas ciencias de la naturaleza.

No obstante, no hay en Mallarmé la misma nostalgia que en Bopp y sus continuadores, sino una intuición respecto del valor de la *imaginación* –aquello que Derrida llamó *imaginación creadora* para pensar esa potencia que se vuelve hacia lo invisible en el seno mismo de una “experiencia de conversión que instaura el acto literario” (1989, p. 16) y cuya *quête* es “esa nada esencial a partir de la cual puede aparecer todo y producirse el lenguaje” (*ibíd.*). Si no encontramos en Mallarmé la metáfora del organismo y en su lugar aparecen otras figuras recurrentes como la de la arquitectura, o también la de la constelación, la partitura, la tirada de dados o el Sueño, es porque en esa elección se prueba otra concepción de la naturaleza. Por la metáfora del cosmos como tirada de dados se desborda el organismo y el aspecto más autómatas de la máquina apelando a un espacio sin orden que puede ser pensado y sentido pero no visto o gobernado –o que en todo caso, sólo puede ser moderado en algún grado de su indeterminación. De ahí que el lenguaje comprometa siempre una imaginación creadora que debe partir de ese azar (o de la ausencia de principio). De modo que esa resistencia a los modelos epistemológicos de las ciencias modernas se expresa para la poesía moderna desde Poe y Baudelaire como un sondeo de las fuerzas de la imaginación, de modo también que no es casual que esa reacción sea además una reacción a la consideración mimética del lenguaje (por lo menos a cierta interpretación de la *mimesis* como *imitación*).

Mucho más esclarecedora de estas tensiones es la perspectiva de su contemporáneo Michel Bréal, incluso para esgrimir con ésta un antagonismo no declarado. Para Bréal el lazo entre la lengua y el mito está dado en la naturaleza de la lengua: como tal, el mito es resultado de las variaciones de la lengua; de ahí que explicar un mito implique reconstituir hasta el origen el recorrido etimológico, sin embargo con ello se anula el mito. En efecto, para Bréal el mito existe a condición de no ser comprendido (1863, p. 171), una vez que éste se comprende el lenguaje se reencausa a su propia racionalidad.<sup>7</sup> En esa misma dirección, en un libro posterior a *Les Dieux antiques*, en el que intenta fundar una “ciencia semántica”, Bréal va a insistir en la idea de que « aussitôt qu’un peuple entre dans l’histoire, commence à avoir une littérature, la décadence, une décadence irréparable se déclare. Le langage se développe en sens contraire des progrès de l’esprit » [“tan pronto como un pueblo entra en la historia, comienza a tener literatura, la decadencia, una decadencia irreparable se declara. La lengua se desarrolla en sentido contrario al progreso del espíritu”] (1897, p. 5) –ese progreso que según Bréal es deseable está, evidentemente, del lado de las ciencias y la razón, donde la lingüística y la semántica postulan su dominio. La causa del rechazo de la literatura tiene que ver con la naturaleza doble del lenguaje que Bréal ilustra con un proverbio árabe, que vale la pena transcribir: « l’homme, selon le proverbe arabe, ne saurait sauter hors de son ombre » (1897,

□

<sup>6</sup> Para una crítica del etnocentrismo y el antropocentrismo en las lenguas y culturas alfabéticas, véase Christin, A.-M., *L’image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion: Paris, 2009.

<sup>7</sup> Apelando a la motivación relativa de los nombres primitivos, Bréal explicaba las cualidades de lo monstruoso en los mitos como cualidades de fenómenos de la naturaleza cuya significación aparecía ocultada por el olvido de la lengua, demostrando así que el hombre primitivo remplazaba elementos de la naturaleza (como el cielo o el aire) por seres semejantes a ellos, de ese modo concluía que: « Ainsi, dans le même instant où le mythe s’explique, il s’évanouit : on peut dire qu’il n’existe qu’à condition de n’être pas compris. » (1863, p. 171). Bréal parte de una perspectiva naturalista para explicar las lenguas primitivas según la primacía del sonido, para llegar a afirmar en el *Essai de Sémantique* la necesidad de una ciencia de la significación por oposición a una ciencia de los sonidos (1897, p. 9), donde se superara el ocultamiento de la significación y se llegara a una reflexión no sólo material y moral depositada en el lenguaje sino también a su inteligencia.

p. 4). Esa sombra es el “carácter figurado” (*ibid.*) del lenguaje del cual éste no puede salir –y si no se puede salir de esa duplicidad, la solución es echar luz sobre ella (anulando la sombra). Es decir que el problema del lenguaje es precisamente su capacidad metafórica y con ello el carácter diferido del sentido; en otros términos, el hecho de que junto al sentido propio, claro, verdadero, adecuado o suficiente, se extiende siempre una sombra, confusa, errónea (o en palabras de Bréal, torpe, incorrecta, oscurecida), y es en función de iluminar lo que se ensombrece con el uso metafórico del lenguaje que la lingüística se propone como una disciplina de contención, y una vía para la inteligencia del lenguaje. Bréal se sitúa en la disyunción clásica de la lógica como contención de (y ejercicio de una soberanía sobre) la retórica.

Para Mallarmé, en cambio, la potencia doble del lenguaje no debe ser rectificadora porque en ese carácter no evidente, en lo que tiene de *occulte* (*OC II*, p. 227) y de *abscons* (*idem*, p. 228), se halla una vía de conocimiento, en consonancia a la noción de *imaginación creadora*: eso que Benjamin llamó *iluminación profana*, un tipo de conocimiento al que se accede cuando se “percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (1969, p. 58), y que en palabras de Baudelaire atañe a esas «vérités élémentaires complètement méconnues» [“verdades elementales completamente desconocidas”] (1864, p. 242). Podríamos comprender así que en la escritura de Mallarmé se realiza la exigencia de mantener lo incomprendido, no como aquello cuya razón debe ocultarse al entendimiento sino como aquello cuya lógica posee otra razón. Porque si, como dice a Jules Huret en la encuesta “Sur l’évolution littéraire”, la oscuridad es doblemente peligrosa si viene del lector como si viene de una insuficiencia del poeta, «Il doit y avoir toujours énigme en poésie» (*OC II*, p. 700). En el mismo sentido, defiende la no explicación de la poesía ya que ella es el texto que no quiere ser “interpretado” por la inteligencia, que no se reseña o que no se glosa<sup>8</sup>; pero también porque lo oscuro *exige* un esfuerzo más del acto literario (escritura o lectura), en tanto es llamado, interpelado, él mismo, a no confesar el lugar común del sentido; es, precisamente en ese lugar inconfesable del sentido, al que no llegan las figuras del sentido común (pero sobre todo no llegan sus motivos), en el lugar sin lugar para el que las figuras del sentido común no alcanzan, donde se anticipa o se realiza el lugar de un conocimiento en el que actúa lo poético. De ese modo, contra el sentido común lo poético abre, como dirá Mallarmé en «Le Tombeau d’Edgard Poe», «un ses plus pur aux mots de la tribu» [“un sentido más puro a las palabras de la tribu”] (*OC II*, p. 727), o, como dirá Blanchot, una “comunidad inconfesable”.

### *Transposición y ficción: Nietzsche y Mallarmé*

Como vimos, el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación. En ese sentido, los intentos de la lingüística, la filología y las mitologías comparadas decimonónicas coinciden en la intención común de refundar formas de representación que reparen el tejido de las identidades perdidas. El pensamiento lógico-conceptual de la metafísica categoriza, objetiva y generaliza, cada vez que deduce de una observación la esencia completa de las cosas; desde este paradigma se le confiere al lenguaje un efectivo carácter referencial, haciendo que la formación de entidades lingüísticas aparezca como la estructura misma de lo

---

<sup>8</sup> Idea que también defenderá Paul Valéry al sostener un “modo de existencia” musical de la poesía que no debe necesariamente ser “comprendido” como sí la prosa, afirmando de ahí que: «Quant à l’interprétation de la *lettre* [...] : *il n’y a pas de vrai sens d’un texte*. Pas d’autorité de l’auteur. Quoi qu’il ait voulu dire, il a écrit ce qu’il a écrit.» ([1936] 2002, p. 72). Cf. Valéry, 1936, «Au sujet du «Cimetière marin»», p. 59-72.

real –se estructura lo real en géneros, especies y formas; órganos, organismos; clases de palabras, estructuras predicativas y figuras-. De ahí que, apresados en la red del lenguaje (en un pensamiento tal de imágenes), nos veamos impelidos a traspasar los territorios del sentido así trazados o a sucumbir. El riesgo es, no obstante, circunscribir las palabras a esas imágenes, creer que las palabras son imágenes, no advertir la importancia de las sintaxis, los blancos y las combinatorias, encontrar allí la potencia de actos de pensamiento, el potencial de significar, o la necesidad de la creación de una escucha, de un espaciamiento, o de un oído para el pensamiento, como entendió Mallarmé.

Cabe recordar que contra la metafísica occidental, para la misma época en que Mallarmé proyecta su tesis doctoral, Nietzsche escribía los lineamientos de una reacción en la que el lenguaje tenía un papel fundamental. Resulta productiva esta digresión –en el marco del auge y la importancia de los estudios sobre el lenguaje, en el marco de los traspasos entre filología, filosofía y poesía- precisamente porque muestra esta necesidad coincidente de traspasar los territorios y las disciplinas como exigencia de oponer a las imágenes de pensamiento que instalan, fundan y regulan el orden establecido, otras sintaxis, otros blancos, otros espaciamientos, otras composiciones y combinatorias. Contemporáneamente al momento en que, entre lingüística y poesía, Mallarmé esboza unas notas sobre el lenguaje (para esa tesis nunca presentada), entre filología y filosofía, Nietzsche escribe unas notas sobre retórica (que tampoco serán publicadas en vida). En un conocido pasaje de esas notas que redacta según en el año 1872 con el propósito de impartir un curso sobre la historia de la retórica antigua, y que conforman el núcleo de los textos publicados póstumamente con el título de *Escritos sobre retórica*, el entonces joven filólogo alemán postula la confluencia entre el origen y la esencia misma del lenguaje en el “arte de la retórica”, esto es, en el régimen discursivo inaugurado por los antiguos, cuya exaltación del poder del lenguaje se fundaba en la reflexión en torno al poder persuasivo de la palabra:

[...] *la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje*. No hay ninguna “naturalidad” no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar: el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas. El poder de descubrir y hacer valer para cada caso lo que actúa e impresiona, esa fuerza que Aristóteles llama «retórica», es al mismo tiempo la esencia del lenguaje: este, lo mismo que la retórica, tiene una relación mínima con lo verdadero, con la *esencia* de las cosas; el lenguaje no quiere instruir sino transmitir [*übertragen*] a otro una emoción y una aprehensión subjetivas. (Nietzsche, 2002, p. 91. Nietzsche subraya.)

El carácter artificial y convencional del lenguaje revela para Nietzsche el primitivo entrecruzamiento entre el elemento pasional constitutivo de la subjetividad humana y la estructura retórica inherente a toda expresión lingüística, en la que la fuerza sensible de nuestras expresiones verbales pone de manifiesto el sentido originario de toda discursividad como búsqueda de transmisión de emociones, como “transposición” [*Übertragung*] lingüística de intuiciones, impulsos, o imágenes sensibles. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, escrito coetáneo a los cursos sobre retórica antigua, Nietzsche sostiene que en su génesis la palabra no es más que una “reproducción en sonidos de un impulso nervioso” y, en virtud de ello, el ámbito del sentido no puede nacer de una presunta correspondencia armónica entre las palabras y las cosas pues se trata de dos órdenes de naturaleza diferente. Por eso, en el origen de las creaciones lingüísticas la soberanía de la retórica sobre la lógica es absoluta. Para Nietzsche, en su momento originario las designaciones y clasificaciones del lenguaje carecen de todo fundamento ontológico, no refieren, ni deben adecuarse, a ninguna verdad esencial, a ninguna idea sustancial de cosa dado que las palabras no son más que “metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas” (Nietzsche, [1973] 1996, p. 23) y, por lo tanto, el sentido

de las convenciones lingüísticas se encuentra exclusivamente en la dimensión figurativa del lenguaje. Para Nietzsche, el gesto adánico del hombre como “creador del lenguaje” no tiene la pretensión de que las palabras designen la realidad de las cosas en sí mismas, sino más bien “se limita a designar las relaciones de cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces” (*ídem*, p. 22). En su vínculo con el mundo, el hombre recurre a la mediación de símbolos, fórmulas y recursos lingüísticos que permiten la enunciación, pero no se trata de una relación diáfana entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y la realidad, que pudiera salvaguardarse. El lenguaje es el producto de un doble desplazamiento (transferencia, transposición) de un ámbito a otro. Sonidos y palabras son imágenes de la experiencia que hacemos en el mundo y no el corolario de un proceso de abstracción lógica (de una verdad). Mallarmé había hablado en las *Notes* de « l’adhésion momentanée de notre esprit » (*OC I*, p. 509) a las cosas.

Se ve allí la implicancia real que tiene el abandono de la certeza teológica en la consideración del mundo. La caída del fundamento ontológico en el lenguaje es la comprobación de una fractura no sólo en relación al problema del origen radical de las cosas, sino también una fractura en la fe redentora del sentido de la historia.

En Mallarmé la idea de ficción es coincidente con la idea de la metáfora en Nietzsche –en el sentido en que el filósofo alemán sostenía que los conceptos y las nociones son metáforas que olvidaron que lo son y que todo el andamiaje del saber se construye sobre un edificio de metáforas tan artificiales como las de la de poesía. Para Mallarmé, la ficción se afirma como potencial del lenguaje sobre la caída del absoluto metafísico y de la cosa en sí como fundamento incognoscible de todo saber, y de ahí se comprende la plena dignidad de la poesía y de la experiencia poética. En efecto, Mallarmé piensa el lenguaje como aquello que se abre *diversos cielos en la intemperie*, ningún esencialismo, ninguna ontología que funde el significar o que se funde en él. Así pues, considera el lenguaje como lo que se rescata de un rejunte de cosas en desuso, lo que rescata el hombre de “su trastera” [*son débarras*] (*OC II*, p. 66), para extraer de ahí “un sentido” para nuestras “simetrías, acción, reflejo” (*ibíd.*).<sup>9</sup> Es la noción de verso que Mallarmé vendrá a reivindicar como potencial del verbo, rebasando la contención estatal del verso escandido y civilizatorio del Parnaso, pero también la contención de la significación que la lingüística opera sobre la unidad de la palabra, la lógica sobre la retórica y la gramática sobre toda discursividad; el verso como un término “sobrenatural”, « élément de félicités » (*OC II*, p. 66), en el que se inventa no ya un sentido común sino una estancia común, una morada con otros –no sólo una doctrina sino también una región o paraje [*contrée*] –posibilidad de la literatura de, recordando una expresión de Deleuze, “inventar un pueblo que falta” (2009, p. 15). Al devolver lo poético al canto monstruoso sin metro, a los nombres sin bautista, se abre el punto de concepción de una operación que implica un quiebre respecto de la metafísica del signo y respecto de la gramaticalización de la letra, y que pone en juego la importancia de otras operaciones de figuración que superan (exceden, desbordan, difieren, desmienten, interceden) la relación lógica de un concepto y de un objeto. Se trata de marcar la diferencia sin romper el espejo (como el mimo de “Mimique”). Es decir, asumiendo el lenguaje.

En ese sentido, Mallarmé considerará la lengua de la poesía como la posibilidad de un *interregno*; de modo que, si como se dice en “Crise de vers”, el verso es un término

---

<sup>9</sup> En “La Musique et les Lettres” escribía: « deux remarques ou trois d’ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels : s’il a, recrée par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l’infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu’à une transfiguration en le terme surnaturel, qu’est le vers ; il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d’autre bien, l’élément de félicités, une doctrine en même temps qu’une contrée. » (*OC II*, p. 66. El subrayado es nuestro).

“surnaturel” (o de una sobrenaturaleza) es porque en él se enlazan las naturalezas más diversas que estaban separadas por el lenguaje, para el verso son posibles las uniones a través de los reinos, la poesía se mueve *entre* el significar y sus pulverizaciones, *entre* la desmesura y la síntesis. Si puede haber *interregno* es en la medida en que haya encuentros (y pragmáticas para esos encuentros) entre imágenes, intemperies, intuiciones, acciones, sonidos, conceptos, reflejos, blancos y escritura; se busca atravesar así los reinos de la significación sin crear identidad con el reino de las formas, se trata de pasar de la doctrina a la comarca y hacer en los diversos cielos una región habitable.

Por lo tanto, la cuestión del origen que está en el horizonte de *Les Dieux antiques* es reconducida en el pensamiento poético de Mallarmé levemente hacia la distribución de la divinidad tanto sobre la representación como sobre la relación entre lenguas. Esto porque lo que está en juego es ese *secreto íntimo ignorado* que se oculta no sólo con las religiones y los mitos, sino como motivo tras toda expresión humana; se trata de « quelque chose d’abscons » [“alguna cosa oculta”] (*OC II*, p. 230), algo así como « cette masse jetée vers quelque trace que c’est une réalité existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur : elle s’agite, ouragan jaloux d’attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment » [“esta masa lanzada hacia alguna huella que es una realidad existiendo, por ejemplo, sobre una hoja de papel, en tal escrito –no en sí- eso es lo que es extraño: ella se agita, huracán celoso de atribuir las tinieblas a lo que sea, profusamente, flagrantemente”] (*ibid.*). Lo que es oculto y a la vez extraño es el acontecimiento mismo del lenguaje, esa intención celosa, recelosa y dedicada en su función de atribuir sentido, profusamente y fraguadamente. Lo que nos es oculto y extraño es que *hay lenguaje*, la insistencia del hombre en cuanto a este tener lenguaje (y de obrar con él sobre el silencio). Ese secreto que debe permanecer como enigma en poesía es la experiencia que hacemos de la naturaleza, la experiencia que hacemos del silencio, « face à face avec du loisir » [“cara a cara con el tiempo”] (“Bucolique”, *OC II*, p. 255). Allí, nuestro secreto más íntimo radica en la imposibilidad de interpretar los horizontes, ese secreto no es incompatible con el hombre, por el contrario, tanto el secreto como la clarividencia aleja los vapores de lo que está en desuso, de la existencia o de la calle.<sup>10</sup>

Si el sueño o el mito de una lengua única y original descansa en la posibilidad de reconstrucción de una lengua primigenia, por conjetura, Mallarmé reconduce esa lengua del origen a una lengua de los procesos que se continúa en la poesía de todos los tiempos. Reside en esa *continuidad de surgimiento* que la imagen poética vibra como lo que esta teniendo lugar, aquí y ahora, la condición gracias a la cual puede dar cuenta a la vez de la heterogeneidad y la continuidad, entre los tiempos, como proceso. En esa condición que supone un tipo de actualidad de lo que « avant tout, rêve et chant » (*OC II*, p. 213), se halla para Mallarmé la condición de una divinidad, la huella de una religiosidad en el mundo moderno, y una dimensión sagrada de la existencia como fórmula de una exaltación colectiva. Por otra parte, el hecho de que Mallarmé se ría de este origen ideal del lenguaje prueba su desconfianza respecto de esa transparencia pretendida entre la realidad y las explicaciones de las modernas ciencias de la naturaleza, porque lo real se encuentra ante todo esa nada de la materia de la que parte –en ese silencio sobre el que se despliega la escritura. Así se refería a la diversidad de lenguas sobre la tierra que prohibía la posibilidad de proferir palabras que se

---

<sup>10</sup> En “Bucolique”, escribe: « La première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes et, par compensation, directe, communiquait à ma jeunesse une ferveur que je dis passion (...), elle l’allume avec le virginal espoir d’en défendre l’interprétation au lecteur d’horizons. Toute clairvoyance, que, dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible avec l’homme, éloigne les vapeurs de la désuétude, l’existence, la rue » (*Divagations*, *OC II*, p. 253).

encontraran ellas mismas a la verdad materialmente: « Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s’y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieux » [“Esta prohibición penaliza expresamente, que en la naturaleza (nos obstinamos con una sonrisa) no hay razón para considerarse Dios”] (OC II, p. 208). No obstante, en ese mismo texto entiende que Babel no es sólo una penalización de una potencia trascendente sino la condición misma de posibilidad « des grands rythmes littéraires » [“de los grandes ritmos literarios”] (*idem*, p. 212). En efecto, es en la conjetura, en el enigma, donde descansa la fuerza misma de lo literario, es decir ya no de la lengua, sino de la palabra, de la escritura. Sobre esto bromeaba en la encuesta de Huret: entre “disecar los motivos” ya sea de una forma exterior ya sea del alma humana y la poesía existe « la même différence qu’il y a entre un corset et une belle gorge » [“la misma diferencia que existe entre un corsé y un bello pecho”] (OC II, p. 702). Allí estaría implicado su interés por lo poético: por esta vía, Mallarmé sostendría no el hecho de una lengua original sino de un nombrar puro o de un *signo puro general* (OC II, p. 475), de una *palabra total* que hace su entrada en “Crise de vers”. Pero esa *notion pure* (OC II, p. 213) ya no aspira a un origen, ni a un modelo, ni a una adecuación entre el pensamiento y la realidad, ni entre el sentido y la sonoridad, no aspira a la presencia de la flor ni a su olvido, sino a « quelque chose d’autre » (*ibid.*): se propone captar una experiencia tal cual se revela a la experiencia, casi como si pudiera experimentarse en el corazón mismo de la visión, donde el lenguaje se fundiera con la visión directa o la sensación: « un concert aussi d’instrument n’exclue la notion » [“un concierto tal de instrumento no excluye la noción”] (OC II, p. 254). Es decir que lo que le interesa a Mallarmé, y que admiraba en la técnica impresionista de la pintura, es la posibilidad para la escritura de superar la relación lógica entre el objeto y el concepto (entre el corset, las taxonomías y las estructuras), superando también la relación lógica entre el motivo y la representación, entre un significante y un significado. Instalando una relación directa entre el corazón y la mano.<sup>11</sup> Esa experiencia pura, sin concepto pero no carente de noción, implica una experiencia en esa carne impersonal a la que Mallarmé se refiere como a un espacio *vibratorio*: se trata, escribe también en “Crise de vers”, de la experiencia de « un fait de nature en sa presque disparition vibratoire » [“un hecho de naturaleza en su casi desaparición vibratoria”] (OC II, p. 213), y con ello se refiere a un tipo de percepción que tiene lugar en la carne misma del espíritu, pues en efecto, Mallarmé definía el espíritu en “Le Mystère dans les lettres” como « un centre de suspens vibratoire » [“un centro de suspensos vibratorio”] (OC II, p. 233).

De manera que la *noción pura* no tiene nada que ver con un sentido propio que se desoculte y purifique de un sentido figurado, pero tampoco con la “pureza de la lengua”. Se trata de « transposer »: la « transposition, au Livre, de la symphonie » (OC II, p. 212) –de la sinfonía de la naturaleza (de modo que se transpone un hecho de naturaleza en su dispersión vibratoria)-, pero también de la *polyphonie magnifique instrumentale* (OC II, p. 195) o la *polymorphie* (OC II, p. 207) –eso que llamamos politonalidad. Esa noción pura es la condición de una *intimidad*. Y de ahí, la transposición de aquello que no tiene nombre, ni tiene atribución, pero que sin embargo constituye para el hombre « Ce plie (...) qui retient l’infini » [“Ese pliegue que retiene el infinito”] (OC II, p. 215), y donde reside su propio « luxe » (*ibid.*). Como dirá en “Quant au livre”, es la condición de « instituer un jeu (...) qui confirme la fiction » [“instituir un juego (...) que confirma la ficción”] (OC II, p. 226). Y esa ficción es todo el juego por el que el hombre contrasta los lugares (interior-exterior, pensamiento-lenguaje, visible-invisible).

---

<sup>11</sup> En esa misma carta a Lefébure que citábamos al comienzo donde destaca la figura del grillo, Mallarmé decía: « Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, « Je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s’y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait - se fait. » (Carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867, *Corr.*, p. 354).

### *Imaginación y experiencia*

El discurso mítico de los dioses, incluso mantenido en los testimonios de la religión monoteísta de la revelación como vestigio o restos, tiene para el siglo XIX el peso de una metáfora poética, cuyo poder o legitimidad en tanto enunciado religioso (su relación con la verdad) ha desaparecido. En este contexto, Jacob Taubes advirtió que para el período que va desde el Romanticismo a las vanguardias de principios del siglo XX se producen diversas metamorfosis del concepto de *imitatio* por las que paulatinamente se deshace el tradicional vínculo con el objeto presente, y desde un punto de vista estético se acrecienta un tipo de figurativismo sin una relación de reproducción. Este proceso tiene lugar en el marco de una pérdida de la experiencia simbólica o alegórica, que coincide con la exclusión de la analogía y la metáfora del orden de la creación, y su condicionamiento al de la imaginación. Observando el método de Baudelaire para la imaginación, Taubes afirma que: “El acto de la creación artística ya no imita aquí una creación ejemplar, el orden del mundo, sino que desarma y destruye ese orden, para entonces, con los componentes individuales, crear un mundo nuevo desde las profundidades del alma y generar la *sensation du neuf*” (2007, p. 144). La disputa ontoteológica se transforma en una disputa al interior del lenguaje, de manera que vuelve a ponerse en juego la consideración de la verdad como adecuación entre pensamiento y realidad –pero lo que está en cuestión es el primado de la identidad que define el mundo de la representación, el fracaso de la representación, y el mundo moderno de los simulacros-. Ahora, si la analogía y la metáfora se reconocen como productos de la imaginación, según la crítica de Nietzsche, todo el lenguaje lo es –por lo tanto se desplaza el problema de las mitificaciones al orden simbólico de los discursos y las representaciones en general-.

No es casual que el siglo XIX haya sido el motor de la separación dogmática en la interpretación de la antigüedad clásica entre *mythos* y *lógos*, fractura cuya operación podría leerse en el mismo marco de una larga lista de escisiones (entre el exterior y el interior, lo racional y lo irracional, lo clasificado y lo inclasificable). Al nivel de los enunciados, al zanjar esa fisura entre dos tipos de sistemas explicativos se legitima el poder de la dialéctica para distribuir propiedades y valor entre los ámbitos de la vida así duplicada. Sin embargo, habría que comprender que allí no se halla la clave de una evolución del lenguaje coincidente con una evolución del espíritu orientada en el camino de la razón, sino que donde existe una tensión irresuelta persiste la apertura hacia diferentes sistemas explicativos que conviven en distintos órdenes de la experiencia y que deben mantener sus distancias y sus mezclas.

Lo que la mitología comparada buscaba, a través de los mitos, era remontarse a los orígenes para desmitificar a los dioses reencontrando allí los fenómenos naturales y las palabras que los expresaban. Desde esa perspectiva, los mitos y los dioses no eran más que nombres (que olvidaron su origen) para representar fenómenos naturales cuyo sentido se hallaba oscurecido. En efecto, lo que la lingüística del siglo XIX se proponía no era recuperar un conocimiento olvidado, una experiencia no recordada de la naturaleza, o incluso una ética, como pensaron los estoicos cuando retomaron el estudio de las etimologías, sino probar la evolución del lenguaje en el sentido de una transparencia del conocimiento y de la razón y la legitimación de la idea de una naturaleza domesticable y racional.<sup>12</sup> Por lo tanto, si bien los vínculos de *Les Dieux antiques* con la filología y la lingüística decimonónicas han sido

---

<sup>12</sup> Sobre el estudio estoico de las etimologías véase Goulet, R., “La méthode allegorique chez les stoiciens”, en *Les Stoiciens*, Romeyer-Dherbey y Gourinat (comps.), Paris, 2005, p. 93-119.



ampliamente señalados<sup>13</sup>, existe otra vía de indagación que nos habilita a considerar un interés en Mallarmé por los mitos así como por las etimologías en el sentido de aquello que no puede ser organizado y que sobrevive como diferencia, como misterio o como enigma, allí donde se postula un vínculo entre los nombres y el sentido a partir de la expansión de los vasos comunicantes de la morfología y de los simbolismos sonoros, pero también allí donde entre los conceptos y sus objetos se levanta una potencia de figuración que se reclama como experiencia puramente cualitativa, y no susceptible de ser cosificada.

Por la misma razón, el interés de los mitos para el estudio de las etimologías en el contexto de las ciencias del lenguaje adquiere su contraste con la reapropiación de los mitos que tiene lugar en la poesía moderna desde el romanticismo y que se observa con el simbolismo, así como también en el marco de la mitología wagneriana.<sup>14</sup> Se evidencia allí la tensión en la modernidad entre la experiencia del mundo y la interpretación determinista de la ley de la naturaleza. Si la desmitologización implica el sentido de una “evolución” que supondría que “la ley de la naturaleza es el órgano de la libertad”, y se refleja directamente en un avance de las ciencias en el campo de la imaginación; la poesía reacciona ante el recodo de la última reducción de lo poético. De ahí que, ante estas condiciones, el interés de Mallarmé por las mitologías no puede leerse sólo en el marco de las mitologías comparadas, sino captar allí otra pragmática posible de la imaginación que se encuentre fundamentalmente ligada a *la dignidad de la poesía*, y con ello también a aquella potencia que tenía la imaginación baudelaireana o el *nevermore* de Poe.

El desprestigio de la imaginación puede observarse tanto desde las acusaciones de superstición provenientes del determinismo de las modernas ciencias de la naturaleza que brindaron la guía para la interpretación de la realidad según el *more geometrico*, así como en su reducción al fenómeno psíquico donde la psicofisiología decimonónica operaba una substancialización del sujeto.<sup>15</sup> Como ha señalado Taubes, se trata de un programa que se remonta a la Ilustración, que “apunta nítidamente, a partir del siglo XVIII, al desencantamiento del mundo” (2007, p. 165) cuya “lucha estuvo dirigida contra la *imagination*” (*ibid.*). En ese proceso, la poesía se defiende de maneras siempre nuevas en las que la liberación de la imaginación, que puede leerse desde Baudelaire al surrealismo, se pretende como una liberación de “las cadenas de la ley de la naturaleza” (Taubes, 2007, p. 165) –liberarse no sólo de una ley que implica la consideración del mundo infinito ubicado en las ciencias de lo vivo y en la tecnología, sino también de aquello que hace aparecer todo lo nuevo como predeterminado, con lo cual sigue siendo en verdad lo viejo –es en este último sentido en que se ha expresado más fuertemente la contradicción de la experiencia moderna, que gira, como se sabe, hacia el enaltecimiento de la novedad-. Por otra parte, la liberación de la imaginación expresa en la literatura moderna la liberación para la poesía de un *pensamiento*

---

<sup>13</sup> Véase al respecto Cobast, Eric, 1997. *Les dieux antiques de Stéphane Mallarmé*, Paris: P.U.F. ; y Ruppli y Thorel-Cailleteau, “*Les Dieux antiques*”, en *op. cit.*, 2005, p. 113-122.

<sup>14</sup> Sobre la reapropiación de la mitología en el contexto del simbolismo véase el estudio de B. Marchal, “*Symbolisme et mythologie*” en *Lire le symbolisme*, Paris: Dunod, 1993, p. 96-112. Allí analiza el uso de los mitos y los casos particulares de Salomé y Narciso.

<sup>15</sup> La crítica a la psicofisiología dará lugar a las filosofías vitalistas de Bergson y Dilthey (y luego Husserl y Scheler) que fundaban hacia fines de siglo su tentativa de aprehender la vida en una “experiencia pura”. Seguimos a Giorgio Agamben en su ensayo sobre la destrucción de la experiencia, donde muestra el modo en que la psicofisiología decimonónica opera la substancialización del sujeto en “psíquico” en base a la que se construye el mito central del siglo XIX, al instaurar un paralelismo entre el fenómeno psíquico y el fenómeno fisiológico concomitante, “ese paralelismo psicofisiológico trasluce la derivación metafísica de la psicología científica (que acertadamente Bergson hacía remontar a la oposición cartesiana de *res cogitans* y *res extensa*, que se comunican en el hombre) y su imposibilidad de captar el hecho de conciencia, que ha dividido en dos, al mismo tiempo como proceso fisiológico y como conciencia” (2004, p. 44) –reduciendo la experiencia a una cualidad subjetiva de un proceso psíquico y los hechos de la conciencia a una substancialización psicofísica.

*de las superficies* que pone en juego no sólo la consideración de los soportes, los contextos, los materiales del arte, sino además la liberación del logocentrismo, de las gramáticas y de la lógica, a través de la experimentación con esos materiales lingüísticos en el límite de la experiencia preformal y dinámica de las lenguas y las escrituras.

De ese modo, la poesía resiste a esa ley de la naturaleza, que en términos filosóficos coincide con el primado de la identidad que define el mundo de la representación. Por este motivo, la reapropiación de los mitos tiene un sentido distinto si se pone en juego una relación posible con esa función de la imaginación que aparecía amenazada. En ese marco, se observa, una “transvaloración estética de la naturaleza” que, sin embargo, como explica Taubes, “tal como comienza en el siglo XIX, es un proceso extremadamente complejo de tendencias encontradas” (2007, p. 165), y si puede leerse una tendencia del arte como “anti-naturaleza” tal como hace H. Blumenberg (2004) asumiendo con ello el paradigma de la Ilustración. Puede observarse allí también, como lo hizo Giorgio Agamben (1995), la expresión de un antihumanismo que significa una reacción contra la ideología humanista y no contra el hombre, que indica además una resistencia ante la cosificación implícita en la obra de arte.<sup>16</sup> En ese sentido, habíamos propuesto pensar la noción de *sobrenaturaleza* como aquello que expresando el exceso sobre el todo afirma la nada esencial de la cual parte y se produce el lenguaje, pero también ese exceso indomeñable que la naturaleza arrastra consigo como potencia abierta de su propia mutabilidad. De esta manera, el proceso que se da como relación y tensión entre el antihumanismo, una visión de la naturaleza divergente a la que sostienen la razón instrumental, el mecanicismo y el finalismo organicista más tradicionales, y la posición privilegiada de la imaginación, no es en nada homogéneo, es decir que incluso al interior de lo que se conoce como Simbolismo presenta considerables diferencias. Para nosotros, la negación de la imaginación y su reducción resultarán estrictamente permeable a la visión de la naturaleza que se ponga en juego y residirán allí las condiciones de regulación de la experiencia. No es casual que, como ha advertido Agamben, “la expropiación de la experiencia estaba implícita en el proyecto fundamental de la ciencia moderna” (2004, p. 13).

*Les Dieux antiques* se estructura sobre la premisa de la consideración de los nombres de los dioses como epítetos o <<personificaciones vivientes de fenómenos naturales>> (OC II, p. 1472), de los cuales se seguían las pistas en los mitos de la antigüedad griega y de otras culturas. Si por un lado, los personajes mitológicos exponen una de las operaciones del nombre en las líneas de la eponimia y la prosopopeya. Por el otro, desplazan las figuras en el sentido geométrico-retórico, para indicar el campo de los motivos o las maneras (ese « secret intime ignoré », « quelque chose d’occulte au fond de tous » o las *voces que tomamos por el silencio*). Por ahí, lo que la poesía reclama es que no se disuelvan las diferencias en una identidad significada (en una relación del nombre a lo nombrado del tipo atributo/sustancia), sino que se rescaten en el significar como diferencia de (lo) sentido. Se trata de poner en juego no ya el problema de la etimología (y de la relación entre forma y significación), sino de la potencia de figuración (y de la reproducción e invención como fases in-escindibles del proceso del significar) que se actualiza tanto en la alegoría como en el símbolo, y en todo lo que aparece como experimentación, permutaciones y estructuras circulares tendientes a

□

<sup>16</sup> Agamben sostiene que “Lo que los críticos reaccionarios del arte moderno olvidaron cuando le reprochan su deshumanización, es que el centro de gravedad del arte no ha estado nunca en las grandes épocas artísticas, en la esfera humana. Lo que hay de nuevo en la poesía moderna es que frente a un mundo que glorifica al hombre tanto más cuanto más lo reduce a objeto, ella desenmascara la ideología humanitaria haciendo rigurosamente propia la *boutade* que Balzac pone en labios de George Brummell: « rien ne ressemble à l’homme moins que l’homme ».” (1995, p. 98-99). El autor hace mención también de un “imaginario árbol heráldico de personajes (o antipersonajes) en los que los artistas modernos se han representado a sí mismos con rasgos antihumanísticos, entre los que cita a Igitur (*idem*, p. 105), y del “je suis véritablement décomposé” de Mallarmé (*idem*, p. 99).

romper o desfondar los centros de la representación. Se manifiesta así un pensamiento del lenguaje que no se vuelve sobre la retórica sino sobre la operatoria de lo poético. Si hacemos un pasaje de los estudios de las etimologías o de las mitologías comparadas presentes en *Les Dieux antiques*, de los simbolismos sonoros y paronimias que se rescatan por doquier en *Les Mots anglais*, a la obra poética de Mallarmé, advertimos que en el límite de esas categorías de análisis se encuentran las operaciones propias de la poesía. Así pues, podemos observar que Mallarmé sale del esquema de interpretación ontológica del signo, de velada paranoia, para considerar la materialidad del lenguaje, los nombres y los mitos en el sentido de una zona sensorial, experimental y figurativa, en la que todos los elementos actúan en función de recuperar el movimiento del significar o la potencia de figuración en su aspecto problemático. En efecto, prevalece en Mallarmé la intención de recuperar el *enigma* que siempre debe haber en poesía. De manera tal que simbolismos sonoros, aliteraciones, paronimias, pares fónicos, encabalgamientos –de los que la poesía se hace aún más conciente desbordando el alejandrino en el verso libre, y el verso libre en el verso prismático de *Un Coup de Dés-*, se toman como variables que trabajan en la expresión o la enunciación, que quedaban afuera de la distinción lengua-palabra, pero que hacen su entrada cuando el lenguaje considera rasgos no distintivos, pragmáticos, estilísticos, prosódicos; es decir, cuando considera la *modulación*, y con ella, los elementos “sobrelineales” y “suprasegmentarios” que ponen en juego la realidad de lo creativo, la cual se opone a la determinación de las constantes del lenguaje y de la convergencia y centralidad de la representación dogmática –porque lo que actúa en esa realidad de lo creativo es todo aquello que las formas arrastran consigo sin permitir que esas formas se diferencien como tales de sus fondos-.

Para Mallarmé el mito, según una expresión de Borges, funciona como *los ecos de un nombre*.<sup>17</sup> Y esos *ecos inatendidos* o *inoídos*, como dirá, son como se prueba en “Un Coup de Dés”: *lo que tiene lugar como lugar* (OC I, p. 400). En esa afirmación se despliega un lugar paradójico del lenguaje, allí donde lo que se dice se crea un lugar en el lenguaje que no se añade al lugar de las cosas, sino que insiste en ellas.

En ese sentido, Mallarmé anticipa una observación crítica: para la literatura no se trata de utilizar el mito como un complemento de la dialéctica (ni del drama musical como quería Wagner), sino como una potencia de figuración diferente a la del significante, porque se propone desbordar la fascinación del signo, o la pretensión de una univocidad (una totalidad) entre forma y significación. Para Mallarmé el mito actúa en el mismo sentido que la alusión. No se busca en el mito un pretendiente o una forma esencial, ni un modelo ejemplar, ni se opera la mitificación de un contenido *intencional e independiente* que no podía pasar a la expresión de un concepto. Se trata de indagar para la literatura las condiciones de un pensamiento que encuentra en el mito aquellos condicionamientos diferenciarles que nos permitirían encontrar otras respuestas cuando captamos prácticamente los signos de lo que nos interpela.

Cuando Taubes (2007, p. 103-117) oponía a la tradición hermenéutica –que había escindido el dogma del mito- los condicionamientos de lo que él llamaba el “mito dogmático” –es decir, un uso diferencial del mito que él encontraba en la gnosis de la antigüedad tardía- creaba las condiciones para la comprensión de un mito que no estuviera escindido del lógos, y en el que no resultase escindido lo dogmático de lo narrativo; el “mito dogmático” nace del espíritu de la alegoría y es para Taubes una forma genuina de pensamiento y aprendizaje que incluso supera al logos al convertirse en el camino hacia una sabiduría sagrada exclusiva. También Mallarmé reclamaba la coincidencia en el verso de doctrina y comarca (OC II, p. 66). Se trata de una palabra que pudiera aportar nuevas evidencias, e *iluminaciones* –como

---

<sup>17</sup> “Historia de los ecos de un nombre” es el título de una ficción que Borges publica en *Otras inquisiciones* (1952).

insistía en “Offices”-. Disolver la tensión entre dialéctica y mito implica establecer en su lugar otro tipo de relación que no parta de la fractura entre lo dogmático y lo narrativo, en términos de Taubes, o, en términos de Agamben, entre “palabra pensante” y “palabra poética” (1995, p. 12). Mallarmé no persigue otra cosa que esa potencia de figuración que es para él el *Absoluto de la Ficción* y en la que se establece una relación entre el fragmento (incluso absurdo) que se repite, y una totalidad que se encuentra abierta y diferida. En cierto modo encontramos allí el germen del Libro como totalidad siempre diferida, replegado y abierto al sentido como aquello que, según la reflexión de Derrida, “debe esperar ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí” (1989, p. 21).

Cuando el valor de la ley de la naturaleza, afirmado por la Edad Moderna, se levanta contra el dios de la salvación y contra la arbitrariedad del nominalismo –empujando la interpretación simbólica del mundo hacia el ámbito reducido de la poesía- lo que se pone en juego es tanto el valor de la experiencia como aquella cesura que la modernidad instaure entre la conciencia religiosa y la moderna. En este hiato es precisamente donde había venido a situarse la máquina wagneriana y el proyecto de un “gran arte” o “arte total”. Para Mallarmé también se trata del lugar de una experiencia común y de una dimensión sagrada de la existencia, que llama “culto moderno”, pero como se prueba en su simpatía por el Impresionismo y al tomar el Ballet por modelo, Mallarmé no quiere refundar las políticas del reconocimiento, sino el espaciamento para el pensamiento, un lugar en que tenga lugar la experiencia pura –esa experiencia *anterior al lenguaje*- donde se indaga al mismo tiempo el lenguaje como lugar de experiencia.

Como hemos venido tratando de mostrar hay dos sentidos en los cuales para Mallarmé la poesía encuentra su dignidad en el relevamiento del mito y de sus vapores, y como *iluminación profana*. Por un lado, en cuanto a la posibilidad de recuperar la experiencia. Por el otro, como medio puro de ficción.

En el primer sentido, se halla la posibilidad de una experiencia poética que se inscribe en la intimidad en que se encuentra la poesía con esa experiencia pura –del instante, del afuera, experiencia muchas veces extática, como advertía ya en la “Symphonie littéraire”-. Para eso, la poesía recurre a “la contaminación de la obra y de sus medios” (*OC II*, p. 216), es decir que pone en juego el soporte material, el valor escritural (con sus diseminaciones en el signo-tipo) y el valor verbal (con todas sus pruebas orales y musicales), por allí la especulación sobre las formas se funde con los fondos sensoriales de la percepción, la imaginación y la memoria, por allí las etimologías o los nombres arrastran tanto un aspecto lógico como el azar o el juego que reside en los términos, del que emergen el *rêve* y las *rêveries* (o ensoñaciones). En el segundo sentido, la ficción resulta como una escena –la ficción reemplaza al mito en el Teatro-. Mallarmé había expresado su inclinación hacia recursos que pusieran en juego no ya el reconocimiento y la identificación, sino la alusión o la sugestión, en ese cruce se encuentran las transposiciones entre el mito y la ficción: si la sugestión se opone al nombrar, la imaginación se opone a la ilusión (o la mistificación). Para Mallarmé la ficción no es un acuerdo entre fábulas, ni la representación real de una fiel imitación de la vida, ni el medio por el que se hace a la vida enteramente comprensible; es antes, el método mismo del espíritu humano. Es el lugar del Pensamiento. Y « Toute Pensée émet un Coup de Dés » [“Todo Pensamiento emite una Tirada de dados”] (*OC I*, p. 401). Es además en ese medio puro de ficción donde es posible el acontecimiento del nombre como experiencia. Ese medio puro es *una cuenta total en formación y un golpe único*.<sup>18</sup> De esa

---

<sup>18</sup> « Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard » : « le heurt successif / sidéralement / d’un compte total en formation / veillant / doutant / roulant / brillant et méditant / avant de s’arrêter / à quelque point dernier qui le sacre - / Toute Pensée émet un Coup de Dés » [“el golpe sucesivo / sideralmente / de una cuenta total en

manera, y si el mito moderno apelaba a potencias de reconocimiento que obnubilaban los sentidos, el lugar que se reclama ahora es el de un “medio puro de ficción”, por el que se llega a la noción de Libro. De ahí surgirá la insistencia mallarmeana en la Lectura: “Lire – Cette pratique” (OC II, p. 234). Es allí mismo donde se entiende la necesidad de esos *espaciamientos*.

Un “medio puro de ficción” tal es siempre lo que reúne el azar con la necesidad, el pasado y el futuro, *bajo una apariencia falsa de presente* que hace posible pensar tanto la continuidad como lo heterogéneo. Ese hiato entre el fragmento y lo por venir también se da en la forma de un *umbral* entre las posibilidades y la tirada (entre lo que se elige y lo que se trae consigo): o entre lo que en “Un Coup de Dés” se postulaba como “una cuenta total en formación” [« d’un compte total en formation » OC I, p. 401] y como sus detenciones –que la coronan o consagran [« avant de s’arrêter / à quelque point dernier qui la sacre » ] (*ibid.*). El medio puro de ficción se inscribe en ese hiato entre literatura y verdad y allí cobra sentido, precisamente, la noción de misterio mallarmeana. El misterio es la insistencia y la afirmación de un espacio a-significante o preformal y dinámico, en el que la lengua poética aspira a hablar la lengua de las materias, una lengua que no está lingüística ni semióticamente formada. *La lengua del grillo*, el sonido *único* del grillo –o esa felicidad que tiene la tierra de no estar descompuesta en materia y en espíritu.<sup>19</sup>

### *La poesía como un rayo de instinto*

Si nos interesa *Les Dieux antiques*, texto de divulgación que Mallarmé redacta, tal como él mismo confesaba a Verlaine, como una de sus « concessions aux nécessités » (*Corr.* p. 587), no es para seguir los rastros de las corrientes comparatistas de la lingüística decimonónica sino para entender el enclave por el cual la consideración de los nombres de los dioses o de los mitos permite la apertura de la consideración de lo poético mismo, en un doble aspecto: en cuanto a cierto valor de saber, que se le negaba a la poesía; y como modo de esquivar el problema metafísico de la presencia. En ese sentido, hay que tener en cuenta que la interpretación histórica de los mitos le opone a la interpretación que intenta una sustancialización psicofísica de los fenómenos, una interpretación fenoménica y fisonómica, pero que una interpretación pre-histórica le opone además una experiencia cualitativa, preformal, sensorial, y si se quiere inmediata –una experiencia que en el lenguaje reclama lo poético –y que en lo poético reclama una lengua intensiva que no deje afuera aquellas combinatorias que le convienen.

Ruppli y Thorel-Cailleteau observan que, al considerar que los dioses no son más que palabras: « de noms sans être, et non des êtres sans noms » (2005, p. 116), la historia de los dioses ya no es otra que la historia de los nombres. Sin embargo, esos nombres no son realidades ni inteligibles ni sensibles, esos nombres no son la adecuación lógica a esas realidades, sino, como mostraba el poema de Banville, la creación de un oído al interior mismo del silencio. Un oído para una dimensión sagrada de la existencia, un oído y una lengua para una experiencia trascendental, extática, de aquello que llamamos divinidad. Esos

---

formación / velando / dudando / rodando / brillando y meditando / antes de detenerse / en algún punto último que lo corona / Todo Pensamiento emite una Tirada de Dados”] (OC I, p. 401).

<sup>19</sup> Remitimos otra vez a la carta a Lefébure del 27 de mayo de 1867 donde Mallarmé escribía: « Je ne connaissais que le grillon anglais, doux et caricaturiste : hier seulement parmi les jeunes blés j’ai entendu cette voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle de l’oiseau, fils des arbres parmi de la nuit solaire, et qui a quelque chose des étoiles et de la lune, et un peu de mot. (...) Tout le bonheur qu’a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son *unique* du grillon ! » (*Corr.*, p. 355. Mallarmé subraya).

nombres tienen una pre-historia, es decir, un espacio primitivo siempre contemporáneo a las diversas historias en donde insiste la envoltura o el espesor que circula entre el vidente y lo visto, entre el latido y la memoria, entre quien toca y es tocado. Nos referimos a un lugar que Merleau-Ponty pensaba a partir de “una fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí” (1985, p. 19) y que consiste en un modo de individuación no subjetivo; es decir, que no pasa por la forma sujeto. En este sentido, esos nombres serían la envoltura de esta “carne” impersonal e imaginal (de esa “casi desaparición vibratoria” que pertenece a pensamientos sin imagen o sin figura) en la que la vida no aparece mecánicamente reducida a la forma de una actividad humana, pero tampoco gobernada a la manera de un autómatas guiado por una sustancia espiritual venida de otra parte. Si los mitos indican el juego siempre reanudado, siempre contemporáneo de la creación de un medio puro de ficción, es en la medida en que conciben un modo de penetrar en esas realidades, pero más precisamente en la medida en que lo que se renueva incesante es la vuelta del silencio que aunque parecía vencido hace retornar el azar sobre los términos (como retorno de su gratuidad, de su carencia de todo fundamento): « le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence » [“el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente el blanco vuelve, hace un momento gratuito, cierto ahora, para concluir que nada más allá y autenticar el silencio”] (OC II, p. 234). Cuando se sobrepasa el imperativo de la presencia, lo que se evidencia es la paradoja del sentido –es decir, el carácter intempestivo e inactual del sentido: porque implica, a la vez, el contrasentido, el sentido común y sus márgenes (declinaciones o espaciamientos). Pero se advierte también esa “carne de la contingencia” que es, como decía Merleau-Ponty, “una virtud propia del escenario, que no impide la pluralidad de las interpretaciones, que aún es la razón profunda de ellas, y que hace del acontecimiento un tema durable de la vida” (1985, p. 47).

En un punto singular que muchas veces es impreciso, Mallarmé no toma partido por las corrientes epistemológicas de su época pero encuentra el modo de desmarcarse y dar con una posición diferencial –no descripta pero sí aludida-. La noción de misterio que le interesa tanto es la clave de una vinculación con el sentido de una divinidad –que ya no tiene un valor legislativo como el dios judeo-cristiano, sino el de señalar el vínculo que toda verdad de las ciencias debe entablar (y reconocer) con lo desconocido, lo indómito, lo indiferenciado (con los *nevermore*). En ese vínculo entre lo visible y lo invisible hay que captar la pragmática inherente a la imaginación creadora y al misterio. La dignidad de la poesía radica, precisamente, en esa noción de imaginación que definían Poe y Baudelaire (a quienes estaba dedicado el proyecto de tesis lingüística). Lo que está en juego es, como se advertía con el poema de Banville, la experiencia de ese mundo órfico –en tanto que es Orfeo quien tiene la capacidad de comunicarse, a la vez, con la divinidad y con la naturaleza, aún cuando no puede mirar lo que ama, lo que pretende o lo que busca en sí o ante sí-. Aún cuando no pueda mirarlo sino a través de lo que debe dejar (cuando se vaya). Porque en realidad, lo que se busca, se pretende o se ama, se encuentra en un orden que es de otra naturaleza, que no puede traspasarse ni transportarse, sino ex-ponerse, pero sólo en su *casi desaparición vibratoria*: que es puro pasaje, puro pontificio.

Cuando Mallarmé precisa su visión sobre la relación entre filosofía y poesía, considera que la filosofía no debe transparentar en la poesía pero debe estar incluida y latente. Aquello que puede calcularse aparece en la poesía “misterioso expresamente” (OC II, p. 659). La poesía, dice, es un *rayo de instinto* que manteniéndose a distancia se adentra en la vida virgen (sin conceptos): « quelle foudre d’instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout » [“qué rayo de instinto encerrar, simplemente la vida, virgen, en su

síntesis y lejos iluminando todo”] (*ibid.*). Esta *virginalidad* tiene que ver para él con la ausencia de prejuicios o preconcepciones, y si se quiere, con un desaprendizaje, con una ingenuidad, con una mirada que conoce sin interpretar, o más precisamente con un abandono de nociones, se comprende como la exigencia de llegar a la Idea con una “transparencia de mirada adecuada” (*OC II*, p. 234) o también de “prohibirle la interpretación al lector de horizontes” (*OC II*, p. 253).<sup>20</sup>

La tarea de la poesía, su diferencia con la filosofía, aquello que enseña Poe, es que ella evita expresamente “alguna realidad de andamiaje”, la poesía elige más bien una « *architecture spontanée et magique* » [“arquitectura espontánea y mágica”] (*OC II*, p. 659) o « *Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d’images* » [“El canto surgido de fuente innata, anterior a un concepto, tan puramente como reflejar, afuera, mil ritmos de imágenes”] (*ibid.*). El lugar de la poesía es el ámbito de la *imagen y sus ritmos*, y con ello, Mallarmé se refiere al encuentro de la *sonora profundidad*, del color y el aspecto, de esos cuerpos y pensamientos que encuentran su propio caudal una vez disgregado el sujeto, una vez que el poeta ha *desaparecido elocutoriamente*. En eso consiste, la *obra pura*: « *L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés* » [“La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, por el choque de su desigualdad movilizadas”] (*OC II*, p. 211).

De modo que el golpe de esa desigualdad, la transposición de estructuras o de reinos precisamente como choque [*heurt*] es el caudal de la poesía. Lo que está por venir, lo que debe ser pensado, es ese fuego virtualmente arrastrado sobre las cosas. Pero también lo que produce el golpe es esa ausencia con aviso, lo que falta a la cita insiste ahora como obra – como pasado y como historia, como idea y como sueño, *bajo una apariencia falsa de presente*, más allá del sujeto, del poeta, más allá de las categorías y atributos, es decir, instaurando el juego de insinuaciones, captando allí relaciones, entre tiempos, raras o multiplicadas: « *Toute l’acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés* » (« *La Musique et les Lettres* », *OC II* ; p. 68). De ese modo, « *Toute devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance, et vis-à-vis* » [“Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia, y mano a mano”] (*OC II*, p. 211).

El pensamiento mallarmeano se despliega en el marco de un malestar. Ese malestar coincide también con la concepción tradicional de la retórica como mera “elocuencia”, donde se atribuye a la metáfora una función meramente ornamental; desde esa perspectiva, las figuras retóricas son categorías en función de un centro lógico (u ontológico) determinado en el nombre (o concepto), las figuras retóricas adquieren valor sólo en función de su contexto de aplicación, partiendo del presupuesto de que sólo el uso que se hace de ellas en una interacción dialéctica les confiere un valor significativo, fundamentalmente en tanto operadores persuasivos que tienen por fin producir ciertos efectos y suscitar determinadas pasiones en virtud de estrategias y contra-estrategias de seducción, dominación, legitimaciones e impugnaciones conversacionales o discursivas, dispuestas según las necesidades expresivas de la argumentación. Pero allí la medida ya está prefigurada de antemano en un sentido que sería el sentido propio del nombre (su sustancia o su razón). La retórica tiene que salir del pensamiento de la forma, solidario de la unidad forma-significación.

---

<sup>20</sup> En “*Le Mystère dans les lettres*”: « *Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s’est comme divisée en ses fragments de candeur, l’un et l’autre, preuves nuptiales de l’Idée* » (*OC II*, p. 234). Y en “*Bucolique*”: « *le virginal espoir d’en défendre l’interprétation au lecteur d’horizons* » (*OC II*, p. 253).

La intuición de un escritor, de un poeta, que ha cavado, cruzado y ahondado el verso, que se ha adentrado en la pregunta por el sentido o por la necesidad del lenguaje (y más íntimamente, por el sentido y la necesidad de su lengua poética), se convierte en el mejor impulso para emprender la pregunta por las Figuras: los *tropos* no podrían ser sólo ornamentos lingüísticos, ni formas secundarias, ni desvíos del lenguaje respecto a un pretendido recto sentido, ni tampoco adornos verbales que sirven de recurso estético, utilizados o bien para embellecer el discurso o bien para persuadir al otro (falsificando la lógica de un sentido propio).<sup>21</sup> Al decir de Nietzsche: “los tropos no se añaden ocasionalmente a las palabras, sino que constituyen su naturaleza más propia” (2002, p. 93). Son para el hombre su *lujo*, y como el silencio, « seul luxe après les rimes » (“Mimique”, *OC* II, p. 178). En este marco, la palabra total o el verso, su sortilegio y su divinura, participa en la creación de un órgano en el lenguaje para la percepción (relativo a un espaciamiento de lecturas). De ese modo, se comprende mejor la relación en la poesía entre el misterio, lo invisible y la creación de una comarca o un lugar con otros, en la medida de una creación, retorno y deriva que implican las pulverizaciones de lo aprendido como condición de una lengua que tenga que ver con el movimiento de aprender y no con el resultado del saber, en el sentido, sin embargo, en que Gabriel Tarde advertía que “Lo propio de la percepción es pulverizar el mundo, pero también espiritualizar el polvo” (citado por Deleuze, 2005, p. 114).

También la literatura hacia fines del siglo XIX participa de una pulverización de los mitos o de las historias, buscando espiritualizar sus restos, sus huellas, sus vestigios.

---

<sup>21</sup> Para una crítica de la retórica en su solidaridad con la metafísica, véase Derrida, “Mallarmé” (1974). En “Antología”, *Anthropos, revista de documentación de la cultura* (Barcelona), *Suplementos*, N° 13, 1989, p. 59-69.



## CONCLUSIONES

Como parte de las distintas experimentaciones en la poesía de fines del siglo XIX, la tentativa de Mallarmé muestra, ella también, según la expresión de Roland Barthes, que “la Literatura se ha transformado en una problemática del lenguaje” (2003, p. 13). No obstante, respondiendo a los intereses codificadores de la ciencia, la pragmática inherente de la poesía, experimental y no estratificada, afronta distintas reducciones, una de ellas es la clausura de la potencia de lo simbólico al ámbito cerrado sobre sí mismo de la poesía y la consecuente neutralización de la imaginación poética en la corriente de la conciencia subjetiva y sus fantasmas, anticipando la condición posmoderna que dará paso a un discurso constituido por efectos de sentido separados de todo.

En ese contexto, la pregunta por el lenguaje se inscribe no sólo como vía para condicionar e invalidar las pretensiones de verdad absoluta de la metafísica sino también, en este caso, como condición de apertura para el pensamiento y la experiencia –condición que reside en la posibilidad de desmontar las políticas de reconocimiento del signo, que operan en la centralidad del elemento de la representación y bajo el régimen significativo del lenguaje-. De ahí que el *interregno de la poesía* signifique para el lenguaje la voluntad de *modular* aquellas fuerzas que aparecen por fuera de la representación, de modo tal de no agotarlas y poder entrar en otras relaciones y composiciones con respecto a ellas. Esta función depende en cierto modo de un vacío previo –creador- siempre contemporáneo a las diversas historias y culturas. Mallarmé comprendió la necesidad que tenemos de ese vacío, al que llamó *espace vacant* y *espacement de la lecture* –vinculándolo con un silencio que es, oximorónicamente, una *sonore profondeur* y una *chimère orchestrale*-.

Si el lenguaje resguarda un espacio simbólico de la cultura, que encuentra su modelo en el descenso órfico y su mirada oblicua, no es para asir lo que está muerto ni arrogarse el poder sobrenatural de transformar lo negativo en ser, sino para abrirse al lugar primitivo de las potencias inmanentes de la naturaleza y de sus leyes, al lugar aleatorio, ciego, balbuceante, que origina y continúa la actualidad de aquello que Blanchot llamó la « impossibilité de penser » (1959, p. 55) y que Deleuze entendió como lo que nos fuerza a pensar, “aquello que no puede ser pensado, pero que debe serlo y que no puede dejar de serlo” (1988, p. 324). Si hay sueño órfico no es sólo el de una Literatura sin inspiración, una Literatura sin objeto, alucinada; sino más precisamente, el de una literatura que debe obrar sin ver o, más aún, que obra en la noche preformal de las materias, saliendo de las formas, saliendo de su organización; asumiendo los enigmas como aquello que no tiene resolución pero plantea una respuesta, en el encuentro con lo otro del pensamiento o del lenguaje (con lo que es sin Modelo y sin Proposición). Mallarmé concedió a la poesía un impulso intermedial entre la idea y el sueño (o el deseo). De ahí que el *interregno de la poesía* exista más acá de los géneros o las técnicas, como lugar primitivo (arcano y arcaico) del lenguaje, relativo a una anterioridad no cronológica sino experimental, en lo que se considera un *misterio* porque no disponemos de nombres para ello, o porque corresponde al tiempo inasible entre-tiempos.

De ese modo, la poesía reclamaba *otra cosa*: reconocer en la imagen un pensamiento poético (que es ya un modo de la acción) y en la palabra poética una palabra pensante (que es una forma del pensamiento). Siguiendo aquella expresión de Mallarmé, se trataba de recobrar en la imagen poética un *himen* de la idea, y en la idea

un *himen* del que se desprende el pensamiento poético. Al adquirir la experiencia poética, como imagen y como pensamiento, el reconocimiento de otra cosa que una metáfora o un fantasma, se ponía de relieve ese poder suyo de revelar el lugar mismo del significar; es decir: visibilizar la relación del sujeto con el ser del lenguaje, entrando en contacto con una experiencia *anterior* al lenguaje y asumiendo el compromiso del lenguaje con su *pre-historia*. Más aún, se halla ahí el punto indiscernible en el que un cuerpo se pliega al sentido. Ese sueño-tentativa de *otra cosa*, al que Mallarmé se refiere en la carta autobiográfica dirigida a Verlaine («*j'ai toujours rêvé et tenté autre chose*») y en “La Musique et les Lettres” («*la possibilité d'autre chose*»), se define por una pasión por los procesos a la que no se antepone los resultados, por un afecto en favor de lo fugitivo que ya no puede regresar a un arquetipo, modelo o esencia. Sólo en ese movimiento intempestivo e inactual, el lenguaje se vuelve un momento originario que recomienza y al que se deriva. Esa poesía que se desea y se intenta es la que exige «*sacrifier toute vanité et toute satisfaction*» (OC I, p. 788), más todavía, exige quemar la propia morada (el lenguaje) para alimentar la existencia *en* la poesía, no como obra sino como *obrar*. Al vincular la poesía con la alquimia, la magia y el sueño, Mallarmé la religa a un impulso *intermedial*, comprometiéndola con un *decir*, mutable e inasignable a un presente fijo, antes que con una universal solidez o una mítica finitud.

En ese sentido, la poesía como *interregno* es tanto un método de lo poético como una conciencia de la poesía. De manera que no se trata de una metáfora sino de la cualidad de la lengua de la poesía para moverse entre reinos –comunicando en una común progresión el sentido y la sonoridad, el reino de la imagen y el de la noción–, pero también para desplazarse en el hiato *entre* las representaciones del mundo y el fracaso de la representación. Para ello, Mallarmé se inclinó a pensar la página y el libro con ideas de otras artes. De ahí, extraía un pensamiento sobre el movimiento de la palabra, los espaciamentos, las recurrencias o las detenciones, sobre el ritmo y la respiración, o sobre diversos trazos en las superficies de la imagen, que se proyectaban (y visibilizaban) para la escritura a través del haz de la música o la sinfonía, del haz de la pintura o del impresionismo, del haz de la danza, de la escena o del arte del mimo. De esos cruces se seguía que tanto la potencia de figuración de la poesía para el pensamiento como la potencia del pensamiento poético para el lenguaje responden no sólo a un problema de lenguaje sino también de perceptiva porque, en efecto, sus respuestas implican –voluntaria e involuntariamente– la necesidad de una expansión de los sentidos, ellos mismos anclados a una coordenada referencial. De ese modo, la Idea poética, que Mallarmé rodea a lo largo de su experiencia de escritura, propicia una reflexión sobre un *espacio háptico* de la palabra y sobre una *sonora profundidad* de lo escrito, y muestra que esas funciones tienen incidencia y actúan en otra piel, en otra carne y en otro oído, que no son los referenciales.

Se explica así el propósito de la poesía como aspiración a «*L'explication orphique de la Terre*» (Corr., p. 586): conducir un descenso del lenguaje al fondo del lenguaje, a la noche y lo no-visible en ella, descenso al interior, del ser y de la muerte, descenso del que se vuelve sin nada. Ese descenso, tras el abandono del suelo ontoteológico, necesariamente debía coincidir con una visión de la naturaleza y de la historia divergente a la sostenida por el causalismo, el mecanicismo o el organicismo más tradicionales, porque si el ser está replegado en sí, sin sujeto, sin verdad, sin concepto, el lenguaje ya no puede responder a una conciencia o a una forma de las cuales sería o bien producto, o bien reflexión, o bien síntesis coherente de una totalidad trascendente o combinatoria mecánica de las partes. La lengua de la poesía *se hace*, precisamente, en ese desentrañamiento del ser *pli selon pli*. Acomete el descenso al

“paraíso salvaje” [*paradis farouche*] del *unánime pliege*.<sup>1</sup> El pliege de lo que se actualiza como idea, *himen* del que procede el sueño o la poesía.

En ese sentido, la poesía como interregno recupera una realidad *intermediaria* entre lo abstracto y lo concreto porque rechaza la reducción de la singularidad en la centralidad del elemento de la representación, cuyas armas privilegiadas son las variantes de la analogía, que encuentra en el Modelo o la Proposición sus estrategias más sólidas de reconocimiento. Cuando la poesía asume “Le demon de l’analogie”, eso desconocido que insiste más acá de sus representaciones, habitando lo común, sube a la superficie, como: «Des paroles inconnues [...], lambeaux maudits d’une phrase absurde» (*OC II*, p. 86).

Así pues, lo que está en juego a lo largo de toda la escritura mallarmeana es el ser problemático del lenguaje. Desde *L’après-midi d’un Faune*, donde se manifiesta el carácter ambiguo del lenguaje entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y su recuerdo, o entre el deseo y su realización, hasta el mimo de “Mimique” que lo pone en acto: ese carácter anfibia del lenguaje lo obsesiona en diversas maneras. También en la inacabada *Hérodiade* opone al Bautista la belleza desenfrenada e ilegal de Herodías –quién, sin embargo, envuelta en su impotencia y negación, queda huérfana de sentido. Nuevamente, en el “Sonnet en –yx” –poema que representa la vuelta a la poesía tras una larga crisis–, la desproporción insiste entre forma y significación: de un lado, cifra, signo o *inanité sonore*, el significante sin significado coacciona bajo la forma *ptyx*; del otro, el vacío de significación se torna fuerza en la composición. La ambigüedad (o la frase absurda) abre la posibilidad de una significación fluctuante que circula por los elementos del escrito estableciendo una economía de atracciones y detracciones, que da cuenta del valor de la textura. De manera que los términos vacíos (y las palabras que faltan) adquieren significación en el movimiento, en la divagación. Se trata « du souci d’extravaguer du corps » (*OC II*, p. 214): la preocupación por *divagar* o sacar de la vía única al cuerpo del lenguaje, « en rupture du songe sédentaire, pour un trépignant vis-à-vis avec l’idée » (*ibid.*). Al evitar que el concepto se estereotipe o se fije en una entidad vacía o abstracta, aquello que faltando (la noción de un objeto) aporta la violencia de las contradicciones, estalla en el vacío, y denuncia así el artificio.

En este sentido, las consideraciones de Mallarmé sobre el lenguaje y su idea poética testimonian una fuerte progresión a partir de la crisis del Absoluto, en los años sesenta, tras la cual el rechazo de un fundamento teológico o metafísico condiciona el giro hacia una experiencia sensible del lenguaje, llevada incluso a la materialidad de las palabras. Ese nivel de experimentación con la lengua es, en efecto, el correlato de la conciencia de un vacío previo que afirma una sintaxis de la composición. Tal vacío no sólo se extiende en la página, sino que se derrama como una cualidad intensiva del lenguaje. De manera que en esos *espaciamento para la lectura* es posible experimentar otro nivel del lenguaje que se compromete con un lugar-límite del pensamiento –donde éste se involucra con aquello para lo que no disponemos de nombres y que no es posible ni asentar ni asir-. Se deja escuchar una voz venida desde otra parte, que refracta la visualidad de lo invisible: es el “*nevermore*” de Poe o el “–*ptyx*” del soneto de Mallarmé, donde reside una evidencia que violenta las determinaciones de los viejos *grimorios* y las gramáticas.<sup>2</sup> En función de esta fuerza del lenguaje, Mallarmé había

---

<sup>1</sup> “Autre éventail”: “Sens-tu le paradis farouche/ Ainsi qu’un rire enseveli/ Se couler du coin de ta bouche/ Au fond de l’unanime pli!” (*OC I*, p. 31).

<sup>2</sup> Se trata de esas “cuestiones enigmáticas, pero que no se hallan más allá de toda conjetura” atestiguadas en el epígrafe de Thomas Browne con el que Poe presentaba “Los crímenes de la calle Morgue”; o,

imaginado una *teoría poética del misterio* que dejaba inexpresada<sup>3</sup>, pero que anhelaba reconquistar aquella zona del lenguaje que, más acá de lo significativo, capta una evidencia sin significación que debe continuar pensándose.

En este marco, Mallarmé tiende un lazo entre la invención poética y la idea, evocando el hiato que existe de una a otra como una piel abstracta que une el interior y el exterior en una misma cara, la poesía es como el fondo indeterminado de la idea, su sin-sentido, o su más sentido-sentido, surge de lo que la idea arrastra consigo misma: « la figure, que demeure l'idée » (OC II, p. 195). La imagen en que se aloja la idea, lugar utópico del lenguaje, es el interregno de la poesía. Por eso, a menos que triunfe una visión racionalista e instrumental del lenguaje, vinculada al desencantamiento de la naturaleza y a la homogeneización de las distintas historias y culturas, la palabra poética y la palabra pensante resultan contemporáneas en una integralidad manifiesta y ofrecida pero también inaccesible que da espesor y consistencia al presente (garantizando que lo que se formaliza y organiza, también se deshaga en un nuevo dinamismo). Si la Idea, como observaba en “Mimique”, se ilustra en un *himen* (de donde procede el Sueño), en ese *himen o medio puro de ficción* cuya operación es la alusión perpetua se instala también la poesía; la poesía *procede*, como el sueño, del mismo lugar inasible (sin lugar) entre el deseo y la realización, en un pasado y un futuro simultáneos, interregno para el lenguaje de lo que no se fija en el presente de ninguna lengua. Himen en el que refracta y resuena, « tacite encore », la « immortelle parole » (OC II, p. 208). El encuentro con la música le da un *sentido y un poder cualitativo* al espacio vacante del signo. A diferencia del tiempo espacializado y coherente del relato, la música supone principalmente captar el « prolongement vibratoire de tout comme la Vie » y « la disparition vibratoire » de un hecho de la naturaleza, pero más generalmente, implica captar relaciones a-significantes, difusas y experimentales. Para Mallarmé, existe un Misterio en la Idea que se vincula con la Música, en cuanto es un « Mystère, autre que représentatif » (OC II, p. 241) –de lo que no está organizado en una representación-. La idea es, ante todo, *música entre relaciones*, de ahí que « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence » (OC II, p. 226). En la música se despliega una potencia no representativa o preformal, que expresa el milagro de la penetración, que da cuerpo o espesor al sentido porque colma el espacio vacante.<sup>4</sup> Pero el escrito, no sólo pretende ese Misterio que se ha querido limitar a la Música<sup>5</sup>, sino que en él se hallan las condiciones de posibilidad de multiplicarlo. En el escrito, la Idea es susceptible de fraccionarse en número de motivos (OC II, p. 209). De ese modo, la poesía gana para el escrito una cualidad polifacética, politonal o polimorfa de la idea: « Les mots, d'eux-

---

también, de aquello que, según una expresión de Baudelaire, *permanecerá inexplicado*: « Il y a dans l'homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables » (Baudelaire, Charles, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en *Écrits sur la littérature*, Paris: Le livre de poche, 2005, p. 293).

<sup>3</sup> Ligada a una temprana admiración por Poe, hallamos los rastros de esa teoría poética del misterio en la correspondencia de Mallarmé. No obstante, uno de los testimonios más notables es la respuesta de Lefébure a una carta suya donde hacía referencia a aquella teoría del siguiente modo: « J'ai suffisamment compris votre théorie poétique du Mystère, qui est très vraie, et confirmée par l'histoire. Jusqu'à présent, toutes les fois que l'homme a entrevu le vrai, c'est-à-dire la constitution logique de l'univers, il s'est rejeté avec horreur vers l'illusion infinie et, comme dit Baudelaire, n'a peut-être inventé le ciel et même l'enfer que pour échapper au Nevermore des Lucrèce et des Spinoza » (Corr., p. 346).

<sup>4</sup> Se lee en “Offices”: « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble [...] l'espace vacant » (OC II, p. 240).

<sup>5</sup> Así escribe en “Le Mystère dans les lettres”: « on veut à la Musique, limiter le Mystère : quad l'écrit y prétend » (OC II, p. 232).

mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire » (OC II, p. 233). Esa vibración, sin sentido, multiplica sus sentidos en la poesía.

De ese modo, la escritura poética reclama un tipo de conocimiento, y no solamente la diseminación o profusión de signos. Por un lado, la *modulación* del verso evita que el signo se cierre sobre sí separando al lenguaje de las potencias de la naturaleza o del espíritu (la Idea), que constituyen su material y su fuerza. Por el otro, la noción pura o *mot total* (lengua entre-lenguas) que es el verso pone en escena el espacio ambiguo y contradictorio de la existencia en el lenguaje.

La poética del efecto engendra así un nuevo dinamismo entre signos, sonidos y sentidos al que llama *misterio*. La idea de *Misterio* propicia una vía para contener diversos tipos de control analógico sobre el lenguaje. Se opone también a ese tipo de control la realidad no suplementaria sino analítica y fragmentada de lo simbólico. Mallarmé usa la noción de símbolo a su manera: es ante todo sinónimo de creación y, sobre todo, es una fuerza de significación contra la *mimesis* –más precisamente, contra cierta interpretación de la *mimesis* que había instaurado la fractura entre literatura y verdad- y en ese sentido va a definir el acto mismo de la poesía. En la Encuesta de Huret, sostiene que: « La poésie consistant à créer » (OC II, p. 701); y agrega: « là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens » (*ibid.*). Esa creación depende de un *movimiento de interioridad*: « prendre dans l'âme humains des états » (*ibid.*), pero también del *exterior de las maneras*, « les pierres précieuses dont on se pare » (*ibid.*). De modo que si la noción de símbolo se confunde con la de creación es en el pliegue del vestido y el infinito del cuerpo. En ese mismo pliegue donde la danza crea un *espacio tácito*. De ahí que la poesía no se fija la tarea de crear la realidad o duplicarla, se precisaba que no se trata de *crear las cosas*, sino las *relaciones*; más precisamente: *captar las relaciones* (« quelque chose de plus intellectuel [...] : les choses existent nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports », OC II, p. 702).

De esa manera, el objeto (y la noción) se amplían en una red de relaciones, pero esa red o base no tiende ni a un centro ni a una cúpula sino a *la lucha y fusión del fondo y de las superficies* (como se advertía con el Impresionismo); a una *imaginativa comprensión* y una *mirada oblicua* que creaban las condiciones de un espacio tácito que se infiere pero carece de expresión (como el de la danza); a la *alusión perpetua* (que enseñaba el mimo); a un *espaciamento de la lectura* y a las *subdivisiones prismáticas de la Idea* (operaciones de *Un Coup de Dés*). La palabra aparece diferida y a la vez creando una composición descentrada. Se puede decir, por eso, que el símbolo consiste en crear relaciones, o también: en crear un *medio puro de ficción* que opera simultáneamente y por la adhesión entre frases en absoluto proferidas y el artificio de una anotación. Es decir que el símbolo mallarmeano *crea* ante todo esta clase de *espacio vacante* que exige un intercambio intenso entre lo no dicho y el artificio de su anotación porque son realidades incompletas la una sin la otra, que participan de una continuidad en lo heterogéneo.

Abandonando la idea de que nombrar es conocer (*nomen est numen*), el interregno de la poesía se inclina hacia un conocimiento que por ser tautológico es del todo inesencial: « n'est que ce qui est » (OC II, p. 67), como la « La Divinité, qui jamais n'est que soi » (OC II, p. 238). En realidad, eso indecible o puro se considera ya poesía sin palabras, de modo que la poesía se guarda el lugar para el cual el discurso falla o donde la voz humana fracasa: « L'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots » (OC II, p. 236). Es allí donde encuentra la religiosidad de una lengua: « il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité » (OC II, p. 235) –dirá en “Offices”-. Así, el órgano de la poesía *se hace* como una función de lo que es sin lengua o carece de palabra, de lo que es sin

lugar, comprendiendo el hiato que existe entre el mundo y el lenguaje como un vacío primordial para la experiencia, como garantía de una experiencia que no está ya estratificada en un significado ni es siempre significativa, pero que tampoco se confina a una conciencia imaginante, porque tiene sus leyes propias.

Si hay espacio sagrado, si hay divinidad de la inteligencia (como anotaba en las *Notes sur le langage*), se trata de una divinidad que vive en una multitud (tal como se sugiere en “Crayonné au théâtre” u “Offices”), y que ha ingresado ya en la historia del sentido. Sin embargo, la multitud es una *letra recóndita* donde reside incluso el sentido de su propia muerte, es el *significante oculto que habita lo común*, que bajo un signo común entierra lo desconocido.<sup>6</sup> De un lado, Mallarmé recupera cierta metafísica del secreto, según la cual la verdad de las cosas permanece oculta en ellas, y debe de ahí develarse: en tanto signo, la multitud puede ser leída. Sin embargo, esa verdad es un simulacro de lo que es sin resolución posible, porque la multitud es un espacio vacante, que reúne y disgrega lo que aparece reunido. Por eso, el lenguaje conserva el secreto de la multitud sólo en tanto insista, como ella y al igual que la poesía, en una « source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d’images » (*OC II*, p. 659). Sólo en cuanto admita que la multitud no puede apresarse en ninguna forma, y que sus signos no son cifras de una esencia que pueda descifrarse, sino emblemas de lo que se recrea o retorna. Esos enigmas o conjeturas constituyen el sentido más genuino de ese *espacio vacante*: salvaguardando aquello que no mantiene una relación ni expresa ni precisa, ni única ni lineal, ni orgánica ni mecánica, con el sentido. Esos signos incomprensibles o *abscónditos* son sacados del espacio interior y llevados a la superficie, *espaciados* en una página aún no escrita, y finalmente, acefalizados, abordados como un cuerpo original sin origen (impersonal) y a la deriva (pues el sujeto ha elocutoriamente desaparecido). Son los signos dispersos de una escritura sin desciframiento, dispuesta ya no para la comprensión, sino para la aventura: « Même aventure contradictoire » (*OC II*, p. 232).

De manera que esa escritura que se agita « profusément, flagramment » sobre lo incomprensible es una escritura no centrada en el ver –no subordinada a la prueba empírica-. Se trata, además, de una escritura que no puede organizarse como totalidad y que se fuga por todos lados, más allá de las funciones de una gramática, de una retórica, de una lógica. Esta escritura asume la anterioridad, sobre lo lingüístico, de todo lo que insiste o permanece tácito (la *tácita atmósfera*, la *palabra tácita*, el *tácito concierto*, o el escrito como *vuelo tácito de abstracción*), es decir, lo que carece de representación, o insiste afuera de toda representación. Es de ese orden lo que palpita, cuchichea, conversa, vocifera, despliega, desaloja, edifica vecinazgos, o logra la conciencia de un eco. Cuando se habla de la heterogeneidad del signo se habla de esas huellas o trazos afectivos, asignificantes y preformales.

Hablaba Mallarmé de llevar tanto el oído como la visión a un punto abstracto del que resulta el entendimiento. Para eso, buscaba un mínimo de distancia entre la música y las letras, entre la sonoridad y su distribución, para lograr un máximo de sentido en un punto *abstracto conceptual*: « situés à ce point de l’ouïe et presque de la vision abstrait,

---

<sup>6</sup> En una carta a Maurice Barrès de 1885, Mallarmé escribía que el hombre es *le signe par excellence*: « d’où ce n’est pas même à la foule d’un jour tout entière, qu’il faut avoir livré le sens de cette lettre absconse (qu’on a tiré d’elle, après tout, de ce qu’elle meurt et ignore) mais à l’humanité » (*Corr.*, p. 582). Y agregaba sobre el rol del arte: « L’Art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations » (*Corr.*, p. 582). En el mismo sentido se pronunciaba en “Le Mystère dans les lettres”: « Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (*OC II*, p. 229-230).

devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale » (OC II, p. 69). Esa abstracción concede en la escritura una importancia igual al oído y a la mirada –sin subordinarlos, sin simplificar la serie espacial (visual) en la serie temporal (oral), antes bien las saca a ambas de la coherencia de una totalidad, les otorga una actualidad que la cultura se esfuerza por escindir, duplicar o correlativizar, pero que aquí se encuentra en el recorrido común de una progresión del sentido. En realidad, esa idea de abstracción es lo que define el escrito. Ese « outillage intellectuelle » (OC II, p. 221) opera en la lucha y fusión de lo heterogéneo, disolviendo « l'épreuve orale » y « son écho plausible » (OC II, p. 474) en el « moyen scriptural » y « le plaisir de l'œil » (*ibid.*), pero considerando también « la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique » (OC II, p. 475), que el escrito compromete por igual gracias a un artificio tácito de abstracción: « L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus » (OC II, p. 232). El escrito recupera sus derechos vistiendo los sonidos que caen desnudos en el tipo (o en la letra) con una determinada modulación (que incorpora el ritmo y el movimiento del pensamiento al de la escritura). El escrito busca las vestiduras –de la noción, de la imagen, de los ritmos- que son el pliegue del infinito del sentido. Asume esos vestidos, texturas, sintaxis, gramáticas, como una transparencia que se opone a la desnudez. En todas las prosas que reúne con el nombre de “Crayonné au théâtre”, Mallarmé insiste en una cualidad de la « Fiction ou Poésie » (OC II, p. 203) irreductible a otras artes, intransferible, que es la capacidad de la poesía de « répondre à de très subtils instincts » (OC II, p. 202) porque ella participa de una cualidad *inherente al espíritu* concerniente al « rythme ou mouvement de pensée » (OC II, p. 195).

Así pues, instalado en la naturaleza doble del lenguaje, asumiendo el carácter doble del Fauno –sátiro o pánico, capaz de decir la verdad y provocar el error-, se muestra el « pivot » (OC II, p. 232) de inteligibilidad que es la sintaxis, garantía para el sentido en el hiato entre la Música y las Letras. Sobre la poesía, Mallarmé decía que ella es la condición de posibilidad de una sintaxis capaz de lograr una arquitectura espontánea y mágica, poderosa a la vez en cálculos sutiles, que sin embargo ignoramos. Esa noción de *Misterio* aparece resaltada por diversas operaciones: la *adivinación*, la *alusión* o *sugestión*, el *sortilegio*. Todas ellas se corresponden con la intención de *crear*; son, en todo caso, una estrategia contra « L'enfantillage en la littérature » (OC II, p. 701) que busca *imitar*, o que cree que el lenguaje es el *inventario* de las cosas. Esas conjuraciones que corresponden al Misterio provienen de una *horrible sensibilidad* que Mallarmé descubre en los años de la crisis y que lo lleva a reclamar un pensamiento que piense con todo el cuerpo.<sup>7</sup> Nueva sensibilidad que obliga a un desaprendizaje de lo heredado, a la creación de un oído, a los espaciamientos, a superar las fórmulas absolutas.

Finalmente, la proclama central de esta tentativa logra que la potencia de la poesía no se reduzca a una disputa entre formas, ni se neutralicen las ideas de la poesía en la variable moral de una jerarquía entre artes (o técnicas). Antes bien, anuncia en la poesía la necesidad que tenemos de un *espacio vacante*; en otras palabras: necesidad de un lugar donde disolver y originar los procesos, del pensamiento y de su noche, concibiendo en los *espaciamientos de la lectura* un oído que *ve, crea y vive* en la oscuridad preformal de las materias, sin *fijarse* en el presente. Esta tentativa se sitúa siempre entre la pregunta *qué escribir ahora* y el deseo de la escritura como *obra futura*, es decir que el interregno de la poesía se proyecta más acá de la obra: entre la

□

<sup>7</sup> El 27 de mayo de 1867, Mallarmé escribía: « Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps » (*Corr.*, p. 353).

literatura y lo que la exceptúa. En un mundo como tirada de dados, que parte de la *nada más bien que algo*, ya no puede preguntarse *¿qué es la poesía?*, se adopta sin embargo un compromiso con los lugares de lo poético. Ya no se pregunta el ser de la poesía sino una práctica « dont gît le sens au mystère du cœur » (OC II, p. 23). No se trata de lo que la legitima, sino de aquello que constituye una operación y un sentido en el lenguaje, en función de una legalidad al interior del lenguaje mismo, y en cuanto que éste indica una gramática de lo existente, es decir: ofrece una dirección, un vector, sin Modelo y sin Proposición, a los modos de existencia. De manera que se pregunta la escritura para afirmar *otra cosa*: la posición existencial de una potencia de figuración fuera de código (y por lo mismo, afirmar la potencia de la imaginación que desborda la relación lógica entre un concepto y su objeto). En efecto, la insistencia de una poética tal consiste en desbordar el sentido común, y disputarle la hegemonía al elemento de la representación.

Sobre esto se pronunciaba en la “La Musique et les Lettres” y en el ensayo “Crise de vers”, donde toda la crisis se resume en la reducción del *verso* a la prosodia y en la reducción del *decir* al signo lingüístico. De ahí que la misma crisis se plasmase tanto en la normativa de los géneros, como en el elemento de la representación que organiza los sentidos. Contra ello, Mallarmé postula la irreductibilidad del verso a una totalidad formal, antes bien, el *verso* es todo desde que uno escribe; y la irreductibilidad del decir al signo, porque el *decir* ante todo es sueño y canto. Entre la música y las letras, la palabra se considera, a la vez, a instancias de la naturaleza vibratoria de la nota musical; y de los laberintos de la letra plegados entre el alfabeto y el libro –recuperando cierto esoterismo de la escritura, presente en la idea de que en el número cerrado del alfabeto se contiene el infinito de los sentidos, o que el alfabeto contiene virtualmente todo el pensamiento posible-. Al enunciar en el verso un *término sobrenatural*, se concebía un impulso intermedial entre reinos. Ese sentido que se gana para la poesía se encuentra *entre* el ojo y el corazón –intentando desbordar las imágenes del pensamiento, se manifiesta como un eco y como una refracción, conformando una carne que no es ni cuerpo ni función, que no pertenece al cuerpo humano y que circula entre el vidente y la visión-. Con ello se pone en escena no ya las imágenes del pensamiento, la representación que supone siempre una mediación, sino la importancia diagramática (relacional) de una sintaxis entre el pensamiento, el lenguaje y la experiencia. Esa sintaxis cobra la forma de un espaciamento y un silencio, de lo suspensivo y lo simultáneo, de las combinatorias, que tienen lugar entre-tiempos y contra-espacios, como insistencia de lo intempestivo y lo inactual.

Cuando Mallarmé desvía o difiere la noción de palabra en la noción de *verso*, definido como un *mot total* (« neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », OC II, p. 213), recupera un estado experimental de la palabra, primitivo y arcano, evitando reducirla en la pátina moral de una analogía. Esa propiedad es una cualidad de escritura, porque: « le vers est tout, dès qu'on écrit » (OC II, p. 64). De ahí que el decir que, ante todo, canta y sueña, en el escrito, sobre todo es verso. El verso no se determina por una cantidad, ni un límite métrico, sino que describe las potencialidades del escrito por la temporalidad y los recodos de los espaciamentos, de ese modo, contra lo sucesivo, multiplica sus principios. Si el sentido se considera ligado a un poder de la palabra así diferida; el Libro es *otra cosa*: abre además las condiciones de un teatro o de una escena en la que se experimenta « la conscience de l'écho », en el pliegue entre lo visible y lo invisible: « le livre essaiera de suffire, pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos » (OC II, p. 195). Si el mundo existe para desembocar en un libro, ese libro es un pliegue entre una oda muda (y nunca pronunciada) y el eterno teatro del lenguaje (entre-lenguas).



En estas condiciones, el pensamiento de Mallarmé sobre la lengua de la poesía engendra en la imagen poética otra cosa que una metáfora (estructural), un fantasma (psicoanalítico), o una representación (coherente y orgánica). La imagen poética es pensamiento poético cuando crea las condiciones reales y dinámicas para pensar la vacancia central que se asume con el fracaso de la representación. De ahí que el interregno de la poesía signifique una potencia de figuración en el lenguaje caracterizada por el deseo de franquear la prueba gramatical de la cópula y la puesta-en-frase, apelando a una aparición efímera, polimorfa y diseminante, en el despliegue o repliegue de la página donde se anula antes de ser; pero también, afín a las composiciones, salidas ahora no de las formas sino de lo que ellas arrastran como inesencial. De manera que la condición fundamental del pensamiento poético no consiste en la creación de signos ni en la reproducción del sentido, sino en la creación de un oído –esto es: la creación de un « *espacement de la lecture* » (OC I, p. 391) y la *composición del silencio* (« *significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers* », OC II, p. 659).

El espaciamento de la lectura como « *pratique désespérée* » (OC II, p. 67) – indica también un momento de la modernidad: resistencia a la vez al mercado y a la mercancía; a las modernas ciencias de la naturaleza y la razón instrumental. Resistencia a la exigencia del *universal reportaje*: que reza que todo debe ser leído, interpretado, clasificado, organizado, formalizado, instrumentalizado, industrializado. Se encuentra en el silencio una condición de posibilidad para la aventura, o la sorpresa, que es « *condition et délice de la lecture* » (OC II, p. 179). La temporalidad de la lectura es también una temporalidad del pensamiento. Existe en esos espaciamentos una paradoja existencial de la literatura (lectura y escritura), ella es a la vez: práctica desesperada y consuelo secreto.

Tal parece que el modo de existencia de la poesía exige un trabajo con todos los materiales del lenguaje, con los cuales la poesía crea un ámbito anómalo, aleatorio y vacante para la conciencia, la percepción, la imaginación, la memoria y la acción. De ahí que, en los fragmentos de la cultura y del lenguaje, en las inmediaciones de las ciencias del lenguaje, la mitología y la lingüística decimonónicas, pero sobre todo en la indagación del potencial del arte o de las singularidades de sus distintas modulaciones estéticas, Mallarmé pregunta el lugar en el que tiene lugar la poesía: esa región donde la voz humana es un error (« *la voix humaine est ici une erreur* », OC II, p. 282). La poesía como interregno acepta su propia condición problemática, no con relación a la música o a la pintura, ni con relación a la técnica o al mercado, sino con relación a ese carácter intersticial –*umbralicio* o fuera de código- que ella asume entre el relato, la escena dramática, la filosofía o el fragmento. Acepta, en definitiva, el lugar problemático de un « *espace vacant* » del pensamiento, aquello que el pensamiento deja vacante como pensamiento, que el lenguaje deja vacante como sentido, que la escritura deja vacante como experiencia.

La poesía como interregno es el deseo de escribir pese a todo. Continúa el *oficio insensato de escribir*. Haciendo propia esa *otra cosa* que dura y que insiste en la lengua, y que nos conduce a la deriva del enigma.

El presente trabajo ha partido de la hipótesis general de que existe una teoría del lenguaje en las reflexiones de Mallarmé, y más específicamente de la lengua de la poesía. Esa idea del lenguaje no se define en la noción de signo (ligada a toda clase de identidades), sino por la noción de *modulación*. La modulación como un *nudo rítmico* (un nudo de sentido que no está apresado en un significar) no sólo desmarca al *verso* de toda clase de formalización, sino que además aporta al lenguaje una potencialidad que no es técnica sino tónica (tonificante, tensa e intensa).

Para pensar esa teoría del lenguaje hemos abordado numerosas figuras propias del pensamiento mallarmeano: la tirada de dados; la noche solar; la rara poesía; el pliegue y el Libro; el arte tácito; el arte de las superficies; el medio puro de ficción; el verso o la palabra total. Todas ellas definen la poética del efecto, y, al mismo tiempo, muestran esa esencia mutable de la significación que busca desbordar las codificaciones, sin caer, sin embargo, en un mero efecto de sentido separado de la vida.

En ese marco, la importancia de la noción de *Misterio* se establece ligada a la función del enigma –en el sentido de aquello que debe permanecer inexplicado porque es del orden de lo que nos fuerza a volver a pensar-. La potencia de figuración del enigma indica una forma de pensamiento cuya esencia es imaginaria y no real y que tiene sus raíces en las condiciones humanas que vuelven a una mitología posible. Si la deriva de esas condiciones, en el momento en que los pueblos ya no saben soñar ni reproducir esos mitos, da comienzo a la literatura como una cadena significativa de interpretaciones, y arrastra la imaginación al punto ciego donde se reproducen nuevas formas de la identidad y del reconocimiento, la poesía como interregno es el deseo de resguardar el lugar sin lugar de la poesía como un espacio vacante donde se hallan no sólo la condición de generar espaciamentos de la lectura, sino también, una función del lenguaje ligada a la imaginación para la cual la interpretación y la invención no son realidades separadas ni opuestas, sino fases sucesivas de un proceso de génesis fundamental para el desarrollo de nuestra realidad.

□

# BIBLIOGRAFÍA

## I. LIBROS DE STÉPHANE MALLARMÉ

### 1. Obra

- *Œuvres complètes I*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- *Œuvres complètes II*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- *Divagations*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1897.
- *Igitur - Divagations - Un Coup de dés*, Première parution en 1976, Bertrand Marchal (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Poésie, 2003.
- *Poésies*, Bertrand Marchal (Éd.), Préface d'Yves Bonnefoy, Paris: Gallimard, Collection Poésie, 1992.
- *Autobiographie. Lettre à Verlaine*. « Avant-dire » du Edmond Bonniot, Paris: Albert Messein, 1924.
- *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, avec un portrait gravé sur bois par Georges Aubert d'après le tableau d'Edouard Manet. En *Nouvelle Revue française*, 1er juillet, Paris, 1925.
- *Diptyque II*, Paris: Librairie de France (Imprimerie Villain et Bar), 1929.
- *Thèmes anglais pour toutes les grammaires, Les mille problèmes, dictons et phrases typiques de l'anglais, groupés d'après les règles de la grammaire*, Préface de Paul Valéry, Paris: Gallimard, 1937.
- *Le « Livre » de Mallarmé*, Jacques Scherer (éd.), Paris: Gallimard, 1957 (nouvelle éd. revue et augmentée, 1997).
- *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, introduction de Gardner Davies, Paris: Gallimard, 1959.
- *Pour un tombeau d'Anatole*, introduction de Jean-Pierre Richard, Paris: Seuil, 1961.
- *Les "gossips" de Mallarmé, Athenaeum 1875-1876*, Henri Mondor et Lloyd James Austin (éd.), Paris: Gallimard, 1962.
- *Épouser la notion*, présenté par Jean-Pierre Richard, dessins de François Rouan, Paris: Fata Morgana, 1992.

### 2. Correspondencia

- *Lettres à Méry Laurent*, Bertrand Marchal (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1996.
- *Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, Préface d' Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, 1995.
- *Correspondance*, tome VII: Juillet 1894 - Décembre 1895, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1982.
- *Correspondance*, tome VIII: 1896, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1983a.
- *Correspondance*, tome IX: Janvier - Novembre 1897, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1983b.
- *Correspondance*, tome VI: Janvier 1893 - Juillet 1894, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1981a.
- *Correspondance*, tome V: 1892, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1981b.
- *Correspondance*, tome IV: 1890-1891, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1973.
- *Correspondance*, tome III: 1886-1889, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1969.
- *Correspondance*, tome II: 1871-1885, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1965.

- *Correspondance*, tome I: 1862-1871, Lloyd James Austin et Henri Mondor (Éd.), Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1959.

### 3. Obra de Mallarmé traducciones al español

- *Prosas*. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán, Buenos Aires: Alfaguara, 1987.
- *Poesías. Seguidas de Una tirada de dados*. Trad. Francisco Castaño, edición bilingüe, Madrid: Hiperión, 2003.
- *Dos poemas dramáticos. La Siesta de un fauno. Las Nupcias de Herodías*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Edición bilingüe: francés-español, Barcelona: Tusquets, 1972.
- *Obra poética II*. Trad. Ricardo Silva-Santisteban, edición bilingüe, Madrid: Hiperión, 1981.
- *Poesía*. Trad. Federico Gorbea, edición bilingüe, Buenos Aires: Ediciones librerías Fausto, 1975.
- *Antología*. Prólogo de José Lezama Lima, Epílogo de Rubén Darío [1971], Madrid: Visor, 2009.
- *Stéphane Mallarmé en castellano*, 3vols., Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998.
- *Cartas sobre la poesía*. Trad. Ricardo Alonso, Córdoba: Ediciones del copista, 2004.
- *Cartas a Méry Laurent*. Trad., selección y prólogo Hugo Savino, Buenos Aires: Leviatán, 2004.
- «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», 1948, traducido por Cintio Vitier, en *Orígenes. Revista de arte y literatura*. La Habana, 1944-1956, vol. VI, 32, 1952, Edición facsimilar, Madrid: Turner libros, 1989, p. 85-109.
- «Aparición» y «Brisa marina», traducidos por Alfonso Reyes, en *Clavileño, Cuaderno mensual de poesía*, n.º 3, octubre de 1942, Sevilla: Renacimiento, 2009, p. 90.

### 4. Obra de Mallarmé en inglés

Mallarmé, Stéphane, *Collected poems and others vers*. Translated with Notes by E. H. and A. M. BLACKMORE. With an Introduction by Elizabeth McCOMBIE. New York: Oxford University Press, 2006.

## II. OTRAS FUENTES

Anonyme. *Revue des deux mondes* (1829). 1867, mai-juin. Disponible en Bibliothèque National Française, Gallica.

BANVILLE, Théodore de, 1891. *Petit Traité de poésie français*, Paris: Lemerre.

BAUDELAIRE, Charles, 2005 [1846-1866]. *Écrits sur la littérature*, Éd. établie, présentée et annotée par J.-L. Steinmetz, Paris: Le Livre de Poche.

BAUDELAIRE, Charles, 1992. *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles, 1988. *Edgar Allan Poe*, trad. C. Santos, Madrid: Visor.

BAUDELAIRE, Charles, 1872 [1861]. *Les Fleurs du Mal*, Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles, 2005. *Correspondencia General* (Est. preliminar, trad., y notas de A. Cristófalo), Buenos Aires: Paradiso.

BAUDELAIRE, Charles, 1868. "Exposition Universelle de 1855", en *Curiosités esthétiques*, Paris: Michel Lévy Frères.

GIDE, André, 1891. *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits ».

GHIL, René, 2012 [1923]. *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et Poésie scientifique*. Texte établi, présenté et annoté par J-P. Bobillot, Grenoble: Ellug.

- GOUDEAU, Émile, 1888/2000. *Dix ans de bohème. Suivi de les Hirsutes de Léo Trézenik* (editado y anotado por Michel Golfier, Jean-Didier Wagneur, Patrick Ramseyer), Seyssel: Champ Vallon.
- GOURMONT, Remy de, 1896. *Le Livre des masques*, Mercure de France.
- NERVAL, Gérard de, 1999 [1854]. *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, Paris: Le Livre de Poche.
- POE, Edgar Allan, 1940. "The Poetic Principle" and "The Philosophy of Composition". En *Edgar Allan Poe's Complete Poetical Works*, John H. INGRAM (Ed.), The Project Gutenberg EBook, 2003.
- POE, Edgar Allan, 1853-1856. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, New York: Redfield.
- PROUST, Marcel, 1896. « Contre l'obscurité », en *La Revue blanche*, n° 75, 15 juillet. El texto está también disponible en *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits* (par Olivier Barrot et Pascal Ory), Paris: U.G.E., série « Fins de siècles », 1989, p. 65-71; y en *Contre Sainte-Beuve*, Pierre Clarac (éd.) avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 390-395.
- VALÉRY, Paul, 1950. *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris: Éditions de la N.R.F.
- VALÉRY, Paul, 2002 [1936]. *Variétés III*, Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul, 1957. « Existence du symbolisme ». En *Œuvres*, T. I, *Variété*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » [t.e.: J. Díaz, "Sobre la existencia del simbolismo"]. En *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995].
- VALÉRY, Paul, 1920. « Avant-propos ». En FABRE, Lucien, *Connaissance de la Déesse*, Paris: Société de Littéraire de France.
- VALÉRY, Paul, 1937. "Sorte de préface". En *Thèmes anglais pour toutes les grammaires*, Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul, 2010. *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Cuenco de plata.
- VERLAINE, Paul, 1886. *Memoires d'un veuf*, Bibebook, Texte de domaine publique.
- VERLAINE, Paul, 1988. *Les poètes maudits*, Paris: Léon Vanier, éditeur.
- WYZEWA, Théodore de, 1895. "L'Art Wagnérien. Ébauche d'une esthétique idéaliste" y "M. Stéphane Mallarmé". En *Nos maîtres. Études et portraits littéraires*, Paris: Perrin et C., Libraires-éditeurs, p. 1-87 y p. 89-129.

### III. BIBLIOGRAFÍA SOBRE STÉPHANE MALLARMÉ

#### 1. Libros

- AUDI, Paul, 1997. *La tentative de Mallarmé*, Paris: P.U.F.
- AUSTIN, Lloyd James, 1995. *Essais sur Mallarmé*, éd. Malcolm Bowie, Manchester and New York: Manchester University Press
- AUSTIN, Lloyd James, 1970. *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris: Minard.
- BENICHO, Paul, 1995. *Selon Mallarmé*, Paris: Gallimard.
- BENOIT, Eric, 1998. *Les Poésies de Mallarmé*, Paris: Ellipses.
- BERSANI, Leo, 1982. *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press.
- BILOUS, Daniel (Dir.), 2006. *Mallarmé, et après ? Fortunes d'une œuvre*. Colloque de Tournon & Valence 24-27 octobre 1998, organisé par Daniel BILOUS, professeur à l'Université Stendhal-Grenoble III. Collection Formules : Association Noésis – France.
- BOHAC, Barbara, 2012. *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et L'Esthétique du quotidien*, Paris: Classiques Garnier.
- BONNEFOY, Yves, 2002. *La poética de Mallarmé*, Trad. C. Piña, Buenos Aires: Ediciones el copista [« The Poetics of Mallarmé », Yale French Studies (1977), n° 54, p. 9-21].
- BONNEFOY, Yves, 2003. *La hantise du ptyx*, Paris : William Blake & Co. Edit.

- CALLIER, Léon, 1959. *La Mort dans la vie. Mallarmé et la Morte qui parle*, Presses universitaires de Grenoble.
- CAMPION, Pierre, 1994. *Mallarmé, Poésie et philosophie*, Paris: P.U.F.
- COBAST, Eric, 1997. *Les dieux antiques de Stéphane Mallarmé*, Paris: P.U.F.
- COHN, Robert Greer, 1991. *Vues sur Mallarmé*, Paris: Nizet.
- COHN, Robert Greer, 1981. *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- DAVIES, Gardner, 1998. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris: Librairie José Corti.
- DELÈGUE, Yves, 1997. *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- DURAND, Pascal, 2008. *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris: Éditions du Seuil.
- DURAND, Pascal, 1998. *Crises, Mallarmé via Manet*, Leuven: Peeters Vrin, 1998.
- FURBANK, P. N. and CAIN, A. M., 2004. *Mallarmé on fashion. A Translation of fashion magazine La dernière mode whit commentary*, New York, Oxford: Berg.
- GRANDONE, Salvatore, 2009. *Mallarmé. Phénoménologie du non-sens*, Paris: L'Harmattan.
- GUYAUX, André (éd.), 1998. *Mallarmé. Colloque de la Sorbonne*, Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- KAUFMANN, Vincent, 1986. *Le livre et ses adresses*. Paris: Méridiens-Klincksieck.
- KRISTEVA, Julia, 1974. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil.
- LARRAURI, Agustín Óscar, 1954. *Mallarmé. Poeta símbolo*, Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- LECERCLE, Jean-Pierre, 1989. *Mallarmé et la mode*. Paris: Séguier.
- LLUCH, M. Ángeles, 1994. *La estética de la poesia de Stéphane Mallarmé*, Barcelona: PPU.
- MARCHAL, Bertrand, 1999. *Mallarmé ou l'Obscurité lumineuse*, Paris: Hermann.
- MARCHAL, Bertrand, 1988. *La Religion de Mallarmé*, Paris: Corti.
- MARCHAL, Bertrand, 1885. *Lecture de Mallarmé*, Paris: Corti.
- MAURON, Charles, 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris: éditions José Corti.
- MAURON, Charles, 1941. *Mallarmé l'obscur*, Paris : éditions Denoël.
- MEILLASSOUX, Quentin, 2011. *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris: Fayard, coll. "Ouvertures".
- MILNER, Jean-Claude, 1999. *Mallarmé au tombeau*, Paris: Verdier.
- MINCHON, Jacques, 1978. *Mallarmé et les Mots anglais*, Presse de la Université de Montréal.
- RANCIÈRE, Jacques, 2005. *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- RANCIÈRE, Jacques, 1996. *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris: Hachette.
- REYES, Alfonso, 1991. *Culto a Mallarmé*, Obras completas, XXV, México, F.C.E.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1961. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil.
- ROGER, Thierry, 2010. *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: Classiques Garnier.
- RUPPLI, Mireille y THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, 2005. *Mallarmé. La grammaire et le grimoire*, Paris: Droz.
- SARTRE, Jean-Paul, 2008 [1986]. *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, Trad. Juan Manuel Aragüés, Madrid: Arena libros.
- SCHERER, Jacques, 1977. *Grammaire de Mallarmé*, Paris: Nizet.
- SCHERER, Jacques, 1957. *Le « Livre » de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris : Gallimard.
- THÉRIAULT, Patrick, 2010. *Le (dé)montage de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris: Champion.
- THIBAUDET, Albert, 1926. *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris: Gallimard.
- TIFFANY, Daniel, 2009. *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, Substance*, University of Chicago Press.

YOSANO, Fumi, 1998. *Incrustation. Quelques remarques autour des proses de « La Dernière Mode »*, Poitiers: UFR Langues Littératures, Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et la Société.

## 2. Artículos y capítulos de libros

AA.VV. Catalogue de l'exposition "Velours et Guipure. Mallarmé et *La Dernière Mode*". Musée départemental Stéphane Mallarmé. Pont de Valvins, 2003.

AUBERT, Anne-Catherine, 1995. "Mallarmé et la bombe de Zola". En *Romantisme*, n°87, p. 69-74.

AUSTIN, Lloyd, 1967. "Mallarmé disciple de Baudelaire: "Le Parnasse Contemporaine". En *Revue d'Histoire littéraire*, n° 368, p. 437-449.

BENOIT, Eric, 2001. "Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde". En *Romantisme*, n°111, p. 107-120.

BERRETTI, Jany, 1998. « La prose réconciliée – Mallarmé architecte et musicien ». En *Mallarmé et la prose*, H. Scepti (coord.), Paris : *La Licorne*, Poitiers, p. 21-36.

BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, 2006. « Mallarmé. Le sens et le trésor ». En *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris : Seuil, p. 259-290.

BLANCHOT, Maurice, 1955. « L'expérience de Mallarmé » y « L'expérience d'« Igitur » ». En *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, p. 37-52 y p. 135-150.

BLANCHOT, Maurice, 1946. « Mallarmé et le langage ». En *L'Arche*, n° 14, mars-avril, p. 134-146 [« Le mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, p. 35-48].

BLANCHOT, Maurice, 1943. « La poésie de Mallarmé est-il obscure ? », en *Faux pas*, Paris : Gallimard [t.e.: "¿Es oscura la poesía de Mallarmé?". En *Falsos pasos*, Valencia: Pre-textos, 1977, p.111-118.]

BLANCHOT, Maurice, 1943. « Le silence de Mallarmé », en *Faux pas*, Paris : Gallimard [t.e.: "El silencio de Mallarmé". En *Falsos pasos*, Valencia: Pre-textos, 1977, pp.119-125.]

BOHAC, Barbara, 2006. "*La Dernier mode* de Mallarmé sous le feux du drame solitaire". En *Romantisme*, n°132, p. 129-139.

BONNEFOY, Yves, 1995. "L'unique et son interlocuteur". Préface a la *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, p. 7-29.

CAMPION, Pierre, 1999. « La raison poétique de Mallarmé ». En MARCHAL, Bertrand et STEINMETZ, Jean-Luc (éds.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris : Hermann, p. 155-172.

CHÂTELAIN, François, 2001. "La mise en scène de la Fiction : réflexions autour de la structure du recueil des Poésies de Mallarmé". En *Romantisme*, n°111, L'oeuvre et le temps, p. 89-105.

COMBE, Dominique, 1998. "L'idéalisme mallarméen". En *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne*, A. Guyaux (coord.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, pp. 27-46.

COMPAGNON, Antoine, 1999. « La place des Fêtes : Mallarmé et la Troisième République des Lettres ». En *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, dir. B. Marchal et J. L. Steinmetz, Paris: Hermann, p. 39-86.

COMPAGNON, Antoine, 1998. "Apories mallarméenne". En GUYAUX, André, *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 31 novembre 1998*, Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne.

DEL BARCO, Oscar, 2011. "Observaciones al libro de Stéphane Mallarmé *Para una tumba de Anatole*". En *Escrituras*, Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, p. 489-498.

DELEGUE, Yves, 2004. « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie ». En *Romantisme*, n°124. p. 127-140.

DÉLÈGUE, Yves. 1992. "Sourires de Mallarmé". En *Romantisme*, n° 75, p. 83-92.

DERRIDA, Jacques, 1975. "La doble sesión". En *La Diseminación*, Trad. J. M. Arancibia, Madrid: Editorial Fundamentos, p. 263-428.

- DERRIDA, Jacques, 1974. "Mallarmé". En *Tableau de la littérature française*, Vo.III, Paris: Gallimard, p. 368-379.
- DURAND, Pascal, « De l'obscurité comme censure. Proust, Muhlfeld, Mallarmé ». En *Censure et Critique (17e-21e siècles)*, Lecler, Y., Macé, L. y Poulouin, C. (Édit.), Paris: Garnier, in press.
- DURAND, Pascal, 1999. "«La Destruction fut ma Béatrice'. Mallarmé ou l'implosion poétique". En *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 373-389.
- DURAND, Pascal, 1993. "Mallarmé, "termite silencieux" : l'auto-liquidation de la poésie". En *Romantisme*, n°81, p. 3-19.
- HAFFNER, Françoise, 2011. "Sous une si grande ombre... Valéry et le fantôme de Mallarmé". En *Fantômes d'écrivains*, Anne Chamayou y Nathalie Solomon (ed.), Presses universitaires de Perpignan: Publication sur OpenEdition Books, p. 197-223.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 1991. « Mallarmé ». En *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris: Cristian Bourgois, p. 91-160.
- LÉON-DUFOUR, Brigitte, 1975. "Mallarmé et l'alphabet". En *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°27, p. 321-343.
- MATTIUSI, Laurent, 2006, « De "Igitur" à *La Jeune Parque* / Le destin d'une ombre ». En *Paul Valéry 11, "La Jeune Parque"/ des brouillons au poème / nouvelles lectures génétiques*, textes réunis et présentés par F. Haffner, M. Hontebeyrie, R. Pickering (éd), Lettres modernes, Minard, Caen, pp. 59-73.
- NAVARRO-DOMINGUEZ, Fernando, 2000. "Poésie et traduction : l'œuvre de S. Mallarmé en espagnol". En *Revue d'Études Françaises*, n° 5, p. 87-100.
- FOUCAULT, Michel, 1964. "Le Mallarmé de J.-P. Richard [J. P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*]". En *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 19e année, n° 5, p. 996-1004.
- GENETTE, Gérard, 1976. « Au défaut des langues ». En *Mimologiques: Voyage en Cratylie*. Paris: Éditions du Seuil, p. 293-359.
- GENETTE, Gérard, 1962. "Bonheur de Mallarmé ?". En *Figures I* [1966], Paris: Seuil, coll. Points, 1976, p. 91-100.
- GOEBEL, Gerhard, 1983. "« Poésie » et « littérature » chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement d'un concept". In: *Romantisme*, n°39, "Poésie et société", p. 73-84.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, 2005. "Les manifestes symbolistes". En *Littérature*, n° 139, "Marges", p. 93-113.
- JARRETY, Michel, 2003. "Valéry-Mallarmé : des instantanés sans légende". In: *Romantisme*, n° 122. p. 119-128.
- KAUFMANN, Vincent, 2006. "Les avant-gardes face au livre". En *Mallarmé et après? Fortunes d'une œuvre*. Sous la directions de Bilous, Clamecy: Noesis Éditions, p.11-20.
- KRISTEVA, Julia, 1968. "Poésie et négativité". En *L'Homme*, tome 8, n°2, p. 36-63.
- LAROCHE, Huges, 2007. "Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire", *Semen* [En ligne], 24 | 2007, mis en ligne le 24 janvier 2008, consulté le 12 novembre 2014. URL: <http://semen.revues.org/5933>.
- LEZAMA LIMA, José, 1969 [1956]. "Nuevo Mallarmé (I)" y "Nuevo Mallarmé (II)". En *Tratados en La Habana*, Buenos Aires: Ediciones de la flor, pp. 135-139 y 140-143.
- LEZAMA LIMA, José, 1953. "Cumplimiento de Mallarmé". En *Analecta del reloj*, La Habana: Orígenes, p. 148-149.
- LEZAMA LIMA, José, 1948. «El pen Club y Mallarmé». En *Orígenes. Revista de arte y literatura*. La Habana 1944-1956, Vol. IV, 19, p. 44-48.
- MICHAUD, Guy, 1959. "Le thème du miroir dans le symbolisme français". En *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, pp. 199-216.
- MANNONI, Octave, 1962. "Mallarmé relu". En *Les temps modernes*, n° 198, décembre, p. 864-83.
- MASSEAU, Paola, 2013-2014. "Antología Stéphane Mallarmé de José Lezama Lima (1971) : une anthologie de premières traductions en espagnol ou une anthologie de traducteurs célèbres ?". En *Travaux et Documents Hispaniques*, n° 5, p.51-62.



- MEITINGER, Serge, 1981. "Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner". En *Romantisme*, n°33, "Poétiques", p. 75-90.
- MONDA, Maurice et MONTEL, François, 1927. "I: Stéphane Mallarmé". En *Bibliographie des poètes maudits*, Librairie Henri Leclerc / L. Giraud-Badin, p. 21-23.
- MOUNIN, Georges, 1992. "Mallarmé et le langage". En *Sept poètes et le langage*, Paris: Gallimard, p. 19-40.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando, 2000. « Poésie et traduction : l'œuvre de Stéphane Mallarmé en espagnol ». En *Revue d'Études Françaises*, n° 5, p. 87-100.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando, 2001. «Mallarmé y la configuración de la modernidad hispánica: las traducciones de su obra poética en la España del siglo XX». En *Folia Traductológica*, n° 8, p. 61-76.
- PICARD, Timothee, 2004. "Wagner, ou le procès du XIXe siècle". En *Romantisme*, n°123, p. 105-118.
- PICH, Edgard, 1983. "Pour une définition de la poésie comme phénomène social au XIXe siècle". En *Romantisme*, n°39, "Poésie et société", p. 85-96.
- PERCIA, Violeta, 2003. "La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una <<religión del arte>>". En *Revolución y literatura en el siglo XIX: teatralidad, secularización, lenguaje nuevo*, Cristóbal A. y Díaz Bernini E. (Comp. y Ed.), Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PERCIA, Violeta, « Stéphane Mallarmé, traductor de las poesías de Edgar Poe. Vínculos entre poesía, traducción y reflexiones sobre el lenguaje poético ». En *Realidad y ficción. Reflexiones sobre novela y cultura estadounidense*, Costa Picazo y Capalbo (Ed.), Buenos Aires : bmpress.
- PRÉVOST, Claude, 1969. "Sur 'le camarade Mallarmé'". En *Tel quel*, n° 39, automne.
- RANCIÈRE, Jacques, 1999. « La rime et le conflit. *La politique du poème* ». En *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, dir. B. Marchal et J. L. Steinmetz, Paris: Hermann, p. 115-141.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Phillipe, 1998. "« Comme une araignée sacrée...: Note sur Stéphane Mallarmé et les sciences du langage contemporaines (1842-1898) ». En *Mallarmé et la prose*, Poitiers, *Revue La Licorne*, n° 45.
- SHAW, Mary. "Apocalypse et modernisme: le Livre de la fin". En *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994-4.
- SOLLERS, Philippe, 1998. "Le drame de Mallarmé", *Le Nouvel Observateur*, 18 (ou 25 ?) septembre.
- SOLLERS, Philippe, 1971. "Littérature et totalité". En *Ecriture et l'Expérience des limites*, Paris: Seuil, p. 67-87.
- STEINMETZ, Jean-Luc. 1975. "Mallarmé en corps". En *Littérature*, n°17, "Les jeux de la métaphore", p. 105-128.
- THIERRY, Roger, 2015. « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire ». En *Fabula / Les colloques*, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2443.php>, page consultée le 16 novembre 2013.
- YOSANO, Fumi, 2003. « Partage du rêve. Publicité et écriture poétique dans *La Dernière Mode* ». En *Velours et Guipure. Mallarmé et La Dernière Mode*, Catalogue de l'exposition. Musée Mallarmé, Pont de Valvins.
- TETART-VITTU, François, 2003. « Les modes parisiennes en 1874 ». In : *Velours et Guipure. Mallarmé et La Dernière Mode*, Catalogue de l'exposition. Musée Mallarmé, Pont de Valvins.

### 3. Monografías

DO, Christian, 2001. *Mythe, Mythologie et Création. De Müller à Stéphane Mallarmé* (Tesis doctoral). Queen's University Kingston, Ontario, Canada.

### 4. Vida de Mallarmé

MONDOR, Henri, 1961. *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris: Gallimard.

MONDOR, Henri, 1951. *Eugène Léfebure, sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Paris: Gallimard.

MONDOR, Henri, 1954. *Mallarmé lycéen*, Paris: Gallimard.

MONDOR, Henri, 1946. *Vie de Mallarmé*, Paris: Gallimard.  
OSTER, Daniel, 1997. *La gloire*. Paris: POL.  
OSTER, Daniel, 1993. *Stéphane*. Paris: POL.  
STEINMETZ, Jean-Luc, 1998. *Stéphane Mallarmé*, Paris: Fayard.

## 5. Películas

- *Stéphane MALLARMÉ*: film realizado por Éric Rohmer (1966, 27min).  
- *Cher Mallarmé* : film video de 23 min realizado en 1993 por Françoise Dax-Boyer et Jean-Paul Fargier con Judith Magre, Christian Rist y Philippe Sollers (producción Les chemins de l'image). Philippe Sollers lee un extracto de *Igitur*.  
- *Les mardis de Mallarmé* : film video de 26 min realizado en 1998 por Jean-Paul Fargier (producción: la Sept ARTE, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay ; distribución : On line Productions).  
- *Danse serpentine n°765* : película blanco y negro coloreada de 1 min 15 s. realizada en 1896 por Louis Lumière, sobre Loïe Fuller (Cinémathèque de la Danse).

## IV. TEXTOS SOBRE DIVERSOS ASPECTOS LITERARIOS

AUERBACH, Erich, 1944. *Figura*, Bern [t.e.: *Figura*, Buenos Aires, Trotta, 1998].  
BARROT, Olivier et ORY, Pascal, 2012. *La Revue blanche - Histoire, anthologie, portraits 1889-1903*, Paris: Essai (poche).  
BARTHES, Roland, 1997 [1971] *Sade, Fourier, Loyola*, Trad. A. Martorell, Madrid: Cátedra.  
BARTHES, Roland, 1973. *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil.  
BARTHES, Roland, *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*, texto establecido, anotado y presentado por Claude Coste, bajo la dirección de Éric Marty, Trad. P. Willson, Buenos Aires: Siglo XIX.  
BARTHES, Roland, *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, texto establecido, anotado y presentado por Thomas Clerc, bajo la dirección de Éric Marty, Trad. P. Willson, Buenos Aires: Siglo XIX.  
BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, Trad. N. Rosa, Buenos Aires: Siglo XIX.  
BÉNICHOU, Paul, 1977. *Temps des prophètes*. Paris: Gallimard.  
BENJAMIN, Walter, 2006. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. En *Obras completas*, libro 1/vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.), Colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, ABADA Editores.  
BENJAMIN, Walter, 2005 [1982]. *El Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (Ed.), trad. L. Fernández Castañeda (alemán y textos en inglés), I. Herrera (francés menos fragmentos J y N) y F. Guerrero (textos en francés fragmentos J y N). Madrid: Ediciones Akal.  
BENJAMIN, Walter, 1998. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Prólogo, trad., y notas J. Aguirre, Marid: Taurus.  
BENJAMIN, Walter, 1999. "Sobre algunos temas en Baudelaire", "Paris, capital del siglo XIX". En *Iluminaciones II*, Trad. J. Aguirre, Marid: Taurus.  
BENJAMIN, Walter, 1998. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Trad. R. Blatt, Madrid: Taurus, p. 59-74.  
BENJAMIN, Walter, 1990 [1925]. *El origen del drama barroco alemán*, Trad. J. Muñoz Millares, Madrid: Taurus.  
BERRAUD, Cécile (choix et présentation) et MARTY, Eric (avant-propos), 2010. *La revue blanche (anthologie)*, Paris: Mancius.  
BLANCHOT, Maurice, 2008 [1969]. *La conversación infinita*, Trad. I. Herrera, Madrid: Arena.  
BLANCHOT, Maurice, 1977 [1943]. *Falsos Pasos*, Trad. A. Aibar Guerra, Valencia: Pre-textos.

- BLANCHOT, Maurice, 1959. *Le livre à venir*, Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice, 1955. *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, folio essais [t.e.: *El espacio literario*, Introducción de A. Poca, trad. V. Palant y J. Jinkis, Barcelona: Paidós, 1992].
- BLANCHOT, Maurice, 1949, *La Part du feu*, Paris: Gallimard, Coll. Blanche.
- BÉGUIN, Albert, 1993. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Le Livre de Poche.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2012. «Recomposition(s) du champ poétique à la fin du XIXe siècle », en GHIL, René, 2012 [1923]. *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et Poésie scientifique*. Texte établi, présenté et annoté par J-P. Bobillot, Grenoble: Ellug.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2014. « René Ghil : altruisme et poésie scientifique », en M. Louâtre, H. Marchal et M. Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, p. 379-395.
- BROWN, Llewellyn, 2007. *L'Esthétique du pli dans l'oeuvre de Henri Michaux*, Paris: Caen, Minard, collection "Bibliothèque des lettres modernes" 45.
- CAMPOS de, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS de, Haroldo, 2006. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*, Brazil: Ateliê Editorial.
- COMPAGNON, Antoine, 2007 [2005]. *Los Antimodernos. De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Trad. M. Arranz, Barcelona: Acantilado.
- CHRISTIN, Anne-Marie, 2009. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion.
- D'ANGELO, Paolo, 1999. *La estética del romanticismo*, Trad. Díaz de Arturi, Madrid: Visor.
- DEGUY, Michel, 1998. *L'énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris: PUF.
- DEGUY, Michel, 2007. *Réouverture après travaux*, Paris: Galilée.
- FLETCHER, Angus, 2002. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Trad. Carmona González, Madrid: Akal.
- KAHN, Gustave, 1902. *Symbolistes et décadents*, Edition de Paris.
- KAUFMANN, Vincent, 1997. *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris: PUF.
- KRISTEVA, Julia, 1981. *Le langage, cet inconnu*, Paris: Du Seuil.
- LACOU-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, 1978. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Paris: Édition du Seuil [t.e.: C. González y L. Carugati, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Editorial Eterna cadencia, 2012]
- LABARTHE, Patrick, 1999. *Baudelaire et les tradition de l'allégorie*, Paris: Droz.
- LEBLON, Jean et PICHOS, Claude (éd.), 1979. *Le Surréalisme français: actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1er avril 1978* [sous les auspices du W. T. Bandy Center for Baudelaire studies], Paris: Éditions de la Baconnière.
- LEZAMA LIMA, José, 1969. *Tratados en La Habana*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- LIOURE, Michel, "Paul Valéry et l'histoire littéraire". En *L'histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats ; mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Fraisse, Luc (éd.), Genève: Droz, 2001.
- MARCHAL, Bertrand, 1993. *Lire le Symbolisme*, Paris: Dunod.
- MESCHONNIC, Henri, 1995. *Politique du Ritme, Politique du sujet*, Paris: Verdier.
- MICHAUX, Guy, 1955. *Message poétique du symbolisme*, Paris: Nizet.
- MICHAUX, Henri, 1990. *La vie dans les plis*, Première parution en 1949, Paris: Gallimard, Collection Poésie.
- MILNER, Jean-Claude y REGNAULT, François, 2008, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris: Verdier.
- PANESI, Jorge. 2000. *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- RAVAUD, Jacques (éd.), *Poésie et politique: études valéryennes n° 90*, Université Paul Valéry, Montpellier: L'Harmattan, 2001.
- RAYMOND, Marcel, 1940. *De Baudelaire au surréalisme*, Paris: Éditions José Corti.
- SARTRE, Jean-Paul, 1984 [1947]. *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, Coll. folio [t.e.: A. Bernárdez, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada, 1981].
- SZONDI, Peter, 1981. *Poésies et poétiques de la modernité*, Paris: Pres Univ. de Lille.
- TINIANOV, Iuri, 1970 [1923]. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan, 1977. *Théories du symbole*. Paris: Édition du Seuil.

## V. TEXTOS SOBRE LINGÜÍSTICA

- AGAMBEN, Giorgio, 2007 [2005]. “Filosofía y lingüística”. En *La potencia del pensamiento*, Trad. F. Costa y E. Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 69-98.
- BENVENISTE, Émile, 1977. *Problemas de lingüística general II*, Trad. J. Almela, Buenos Aires: Siglo XIX.
- BENVENISTE, Émile, 1971. *Problemas de lingüística general I*, Buenos Aires: Siglo XIX.
- BAUDRY, Frédéric, 1864. *De la science du langage et de son état actuel*, Paris : Durand et Didier édts.
- BREAL, Michel, 1863. *Hercule et Cacus: Étude de Mythologie comparée*, Paris: Durand.
- BREAL, Michel, 1897. *Essai de Sémantique*. Paris: Hachette
- CHISS, Jean-Louis et PUECH, Christian, 1987. *Fondations de la linguistique. Études d'histoire et d'épistémologie*. Bruxelles: De Boeck.
- DROIXHE, Daniel, 1978. *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800). Rationalisme et révolutions positivistes*, Genève: Droz.
- JACOB, André, 1973. *Genèse de la pensée linguistique*. Avec collaboration de Pierre Caissat et Robert Nadeau. Paris: Armand Colin.
- MÜLLER, Max, 1868. *Nouvelles leçon sur la science du langage*. Book digitized by Google from the library of the University of Michigan and uploaded to the Internet Archive by user tpb.
- PAVE, Pierre, 1864. « Les transformations de la langue ». En *Revue des Deux-Mondes*, Paris, livraison du 15 juin.
- SALAÛN, Serge, 1986. “La poésie ou la loi des signifiants”. En *Langages*, 21e année, n° 82. . pp. 111-128.
- TORT, Patrick, 1980 [1868]. *Evolutionnisme et linguistique*, Paris: Vrin.

## VI. TEXTOS SOBRE TRADUCCIÓN

- BENJAMIN, Walter, 1971 [1923]. “La tarea del traductor”. En *Angelus novus*, Trad. H. Murena, Barcelona: Edhasa.
- BERMAN, Antoine, 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil.
- BERMAN, Antoine, 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri, 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MUSCHIETTI, Delfina, 2013. “Poesía y traducción constelaciones teóricas y traducciones comparadas”. En *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Muschietti (comp. y ed.), Buenos Aires: Bajo la luna, p. 7-113.
- MUSCHIETTI, Delfina (Dir.), 2014. *Traducir poesía*. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante, D. Muschietti, R. Caresani, V. Percia, A. Vignolo (ed.), Buenos Aires: Paradiso.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês, 2007. *De Walter Benjamin à nos jours.... (Essais de Traductologie)*, Paris: Honoré Champion.
- PAZ, Octavio, 1990. *Traducción: literatura y literalidad* [1971], Barcelona: Tusquets.
- RICOUER, Paul, 2005 [2003]. *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Paidós.

## V. OTRA BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- AGAMBEN, Giorgio, 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Trad. T. Segovia, Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio, 2007 [2005]. *La potencia del pensamiento*, Trad. F. Costa y E. Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- AGAMBEN, Giorgio, 2004 [1978]. *Infancia e historia*, Trad. S. Matoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio, 2002 [1982]. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Trad. T. Segovia, Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio, 1989 [1985]. *Idea de la prosa*, Trad. L. Silvani, Barcelona: Ediciones Península.
- ARAGON, Louis, 1928. *Traité du style*, Paris: Gallimard.
- BADIOU, Alain, 1993. *Conditions*, Paris: Éditions du Seuil.
- BADIOU, Alain, 1998. *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- BERGSON, Henri, 2012. "El alma y el cuerpo". En *La energía espiritual*, Trad. P. Ires, Buenos Aires: Cactus.
- BERGSON, Henri, 2007 [1907]. *La evolución creadora*, Trad. P. Ires, Buenos Aires: Cactus.
- BERGSON, Henri, 2006 [1896]. *Materia y Memoria*, Trad. P. Ires, Buenos Aires: Cactus.
- BLUMBERG, Hans, 2003 [1974]. *Trabajo sobre el mito*, Trad. P. Madrigal, Barcelona: Paidós.
- CACCIARI, Massimo, 1991. "Loos, Roth, Wittgenstein: interior y experiencia". En *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Nicolás Casullo (comp. y prólogo), Buenos Aires: Nueva Visión, p. 421-430.
- CAILLOIS, Roger, 1950. *L'homme et le sacré*, Paris: Gallimard [t.e.: J. J. Domenchina, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1996].
- CAILLOIS, Roger, 1938. *Le mythe et l'homme*, Paris: Gallimard [t.e.: J. Ferreiro, *El mito y el hombre*, México: FCE, 1988].
- CALINESCU, Matei, 1991. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Trad. F. Rodríguez Mar, Madrid: Tecnos.
- CASTELLO, Ángel y MÁRSICO, Claudia (eds.), 2005. *El lenguaje como problema entre los griegos ¿Cómo decir lo real?*, Buenos Aires: Altamira.
- CASULLO, Nicolás, 1991. "Viena y Mitteleuropa: resplandores del ocaso". En *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Casullo N. (comp. y prólogo), Buenos Aires: Nueva Visión, p.9-36.
- CORDERO, Néstor Luis, 2014. *Cuando la realidad palpita. La concepción dinámica del ser en la filosofía griega*, Buenos Aires: Editorial Biblos, filosofía.
- CRAGNOLINI, Mónica, 2003. *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: Biblos.
- DEL BARCO, Oscar, 2011. *Escrituras*, Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- DEL BARCO, Oscar, 2003. *Exceso y donación*, Buenos Aires: Biblioteca Martín Heidegger.
- DEL BARCO, Oscar, 1996. *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, Córdoba: Alción.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, 2002. *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles, 2009. "La literatura y la vida". En *Crítica y clínica*, trad. T. Kauf, Barcelona: Anagrama, p. 11-18.
- DELEUZE, Gilles, 2007. *Pintura. Sobre el concepto de diagrama*, Trad. y notas equipo ed. Cactus, Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles, 2005 [1988]. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Trad. J. Vázquez, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 1984 [1983] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Trad. I. Agoff, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 1989 [1969]. *Lógica del sentido*, Trad. M. Morey, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 1988 [1968]. *Diferencia y repetición*, Trad. A. Cardín, Madrid: Ediciones Júcar.
- DELEUZE, Gilles, 1980 [1977]. *Diálogos*, Trad. J. Vázquez, Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles, 1971 [1967]. *Nietzsche y la filosofía*, Trad. C. Artal, Barcelona: Anagrama.
- DESCARTES, René, 1997. *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Trad. E. López y M. Graña, Madrid: Gredos.
- DERRIDA, Jacques, 1989 [1967]. *La escritura y la diferencia*, Trad. P. Peñalver, Barcelona: Anthropos.
- DERRIDA, Jacques, 1985. "Des Tours de Babel". En Graham, HF (Ed.), *Difference in Translation*, London, p. 209-248.

- FOUCAULT, Michel, 1966. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París: Gallimard [t.e.: E. Frost, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo XIX, 1999].
- GOLDSHMIT, Marc, 2010. "L'écriture du messianique", Thèse soutenue le 23 septembre 2009 à l'Université de Strasbourg. Puesto en línea el 10 de enero de 2010, consultado por última vez enero de 2015: <http://philolarge.hypotheses.org/139>.
- GOULET, Richard, 2005. "La méthode allégorique chez les stoïciens", dans J.-B. Gourinat (édit.), *Les Stoïciens*, coll. "Bibliothèque d'Histoire de la philosophie – Nouvelle série", Paris, Librairie philosophique Vrin, p. 93-119.
- GUATTARI, Félix, 1991. "Félix Guattari en Chile". Entrevista con Juan Luis Martínez. En *Revista del lector*. Santiago : Dolmen Ediciones, 1998. v., n° 1, (nov. 1998), p. 3-5.
- JABÈS, Édmond, 2001. *Del Desierto al Libro* (Conversaciones con Marcel Cohen), Trad. G. Sironi, Córdoba: Alción.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1983. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Édition du Seuil.
- JAUSS, Hans Robert, [1989] 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor.
- KANDISNSKY, Vasil, 2002. *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, Trad. Alcira Nélica Bixio, Emecé: Buenos Aires.
- KANDISNSKY, Vasil, 1996. *De lo espiritual en el arte*, Trad. G. Dieterich, Barcelona: Paidós.
- KOSELLECK, Reinhart, [1979] 1993. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- KOSELLECK, Reinhart, 2012. *Historias de conceptos: Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Trad. L. Fernández Torres, Madrid: Trotta.
- LACOU-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, 2013. *Scène. Suivi de "Dialogue sur le dialogue"*. Paris: Christian Bougois Éditeurs.
- LACOU-LABARTHE, Philippe, *La imitación de los modernos (Tipografías)*, Trad. C. Durán, Buenos Aires: La Cebra.
- LATOURET, Bruno, 2007. *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Siglo XIX.
- MAGRIS, Claudio, 1986. "Ensayo sobre el fin". En *Vienne, 1880-1938*, guía de la Exposición del Centro Georges Pompidou, p. 20-29 [t.e.: R. Figueira, en *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Casullo N. (comp. y prólogo), Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p.39-45].
- MANGOMEDOV, Khan, 2013 [1994]. *L'InKhouK. Naissance du constructivisme (t.f.: F. Pococard-Apikian)*, Paris: Infolio.
- MÁRSICO, Claudia, 2006. "Introducción" al *Crátilo* de Platón, Buenos Aires: Losada, p. 2-78.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1968. *La prose du monde*, Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1985 [1964]. *El ojo y el espíritu*. Trad. J. Romero Brest. Paidós: Barcelona.
- MESCHONNIC, Henri, 1998. *Modernité Modernité*, Paris: folio essais, Gallimard.
- NANCY, Jean-Luc, 2006a. "La imagen: Mimesis y Méthexis" (trad. J. Santos Guerrero). En *Escritura e imagen*, Vol. 2, p. 7-22.
- NANCY, Jean-Luc, 2006b. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*, Madrid: Amorrortu.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1980 [1886]. *El origen de la tragedia*, Trad. E. Ovejero Mauri, Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2002. *Escritos sobre retórica*, Ed. y trad. Santiago Gervós, Trotta: Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1996 [1973] *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Trad. L. Valdés y T. Orduña, Tecnos: Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2000. *Sobre la utilidad y otros prejuicios de la historia para la vida*, Trad. D. Garzón, Madrid: Edaf.
- PLATÓN, *Crátilo*, trad. J. Calvo, en *Diálogos II*, Madrid: Gredos, 2000.
- PLATÓN, *Crátilo*, Introducción, trad. y notas C. Mársico, Buenos Aires: Losada, 2006.
- PLATÓN, *Fedón*, trad. C. García Gual, en *Diálogos II*. Madrid: Gredos, 2000.
- PASCAL, Blaise, 1977. *Pensées*, M. Le Guern (Ed.), Paris : Gallimard, Coll. folio classique.

- PIOSSEK PREBISCH, Lucía, 2005. *El "Filósofo Topo". Sobre Nietzsche y el lenguaje*, Universidad Nacional de Tucumán.
- RICOUER, Paul, 2001 [1975]. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- SALZANO Juan, 2009. "Prólogo: Deleuze y la brujería". En Lee (Matt) y Fisher (Mark), *Deleuze y la brujería* (selec., trad. y prólogo de Juan Salzano), Buenos Aires: Las cuarenta, pp. 9-27.
- SIMONDON, Gilbert, 2013 [2008]. *Imaginación e invención (1965-1966)*, Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- SIMONDON, Gilbert, 2007. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Trad. Flavia Costa. Buenos Aires: Prometeo.
- SERRES, Michel, 1970. "El mensajero". En *Estructuralismo y epistemología*, José Sasbón (comp.), Buenos Aires: Nueva Visión.
- TARDE, Gabriel de, 1910. *L'opinion et la foule*. Paris: Felix Alacan.
- TAUBES, Jacob, 2007 [1996]. *Del culto a la cultura. Elementos para una crítica de la razón histórica*, Artículos reunidos y prologados por A. y J. Assmann, W-D. Hartwich y W. Menninghaus, Trad. S. Villegas Buenos Aires: Katz.