

1
290

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COORDINACION DE LETRAS MODERNAS

Tesis

**EL LENGUAJE POETICO EN LA OBRA DE
MALLARME**

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y literatura francesas

presenta

Alejandra Avalos Rogel

Asesor

Dr. Marc Cheymol



México, Coyoacán, Cd. Universitaria, 1993.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCION | 1 |
| CAPITULO 1 : "Igitur, infante, lee la tarea a sus ancestros" | |
| (Marco teórico e histórico literario)..... | 13 |
| 1.1 Igitur | |
| (El sujeto) | |
| 1.2 Sus ancestros | |
| (El papel del poeta en el Siglo XIX) | |
| CAPITULO 2 : "Igitur baja las escaleras...para ir al fondo de las cosas". | |
| (Proceso de conocimiento del mundo mallarmeano)..... | 27 |
| 2.1 "El estado de carencia" | |
| 2.2 "La búsqueda" | |
| 2.3 "La huida" | |
| 2.4 "La recámara del heredero" | |
| 2.5 "La Metamorfosis del objeto" | |
| 2.6 "La medianoche" | |
| 2.7 "La ruptura objeto-idea" | |
| CAPITULO 3 : "La vida de Igitur " | |
| (Proceso de evolución del sujeto)..... | 55 |
| 3.1 "Nulificación del sujeto por la materia" | |
| 3.2 "Metamorfosis del sujeto en signo" | |
| 3.3 "Metamorfosis del sujeto en Maestro" | |
| CAPITULO 4 : "La tirada de dados" | |
| (Construcción del lenguaje poético)..... | 69 |
| 4.1 "El himno" | |
| (El aspecto fónico) | |
| 4.2 "El gesto y el teatro" | |
| (El aspecto visual) | |
| CONCLUSION | 97 |
| BIBLIOGRAFIA | 101 |

INTRODUCCION

Estudiar la poesía de Mallarmé constituye un desafío, no sólo por la distancia temporal que nos separa de sus poemas -casi un siglo-, sino también porque nos plantea la posibilidad de una nueva poesía, inscrita en una manera diferente de percibir el mundo que sólo la atmósfera de reflexión y crítica del siglo XIX podía generar.

De 1842 a 1896, la vida de Mallarmé transcurrió sin acontecimientos relevantes. Ni sus estancias en Inglaterra o su matrimonio con Maria-Christina Gérard, ni su nombramiento como profesor de inglés o el nacimiento de su hija Geneviève, lo marcaron tan profundamente como sus experiencias en el proceso de la creación poética. En 1867, Mallarmé tiene la revelación de la gran obra de su vida: el LIBRO, proyecto ambicioso que lo ocuparía hasta la muerte. Aun sabiendo que no lograría concluirlo, inicia el recorrido del largo camino de su escritura, construye algunos fragmentos y deja entrever su grandiosidad. Conforme avanza, su poesía se depura y se cierra al entendimiento del vulgo.

Desde entonces, todos aquellos que aceptan el desafío de su lectura, requieren de una iniciación.

Los iniciados deben compartir características bien definidas. A cada lector le corresponde un tipo de obra. En primer lugar, es necesario tener la voluntad de acercarse al texto mallarmeano. No pocos son los que dan marcha atrás, so pretexto de ininteligibilidad. Pero éste es precisamente un efecto buscado por el autor. Mallarmé consideraba que la poesía pertenecía al dominio de lo "sagrado", y así como las religiones están envueltas de misterios sólo revelados a sus adeptos, la poesía debe poseer "una lengua inmaculada, fórmulas hieráticas que ciegan al profano debido a su árido estudio..."^{*1} Es por ello que frente a una escritura tan compleja, es necesario, como decía Valéry, "volver a aprender a leer"^{*2}.

Además del aprendizaje de un nuevo lenguaje, debe intentarse la asimilación de nuevas formas: la de una nueva prosa, que podríamos considerar más cercana a la poesía por su ritmo y sonoridad, la de un verso que por su novedad no podemos calificar, ni clasificar ni establecer símil alguno con ninguna forma hasta entonces creada, ni siquiera con las manifestaciones de la poesía contemporánea, e incluso la de una nueva sintaxis, con estructuras del inglés o del latín. El iniciado tendrá que ser lo

1.- "*une langue immaculée, des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane*" in MALLARMÉ, Stéphane, "*Hérésies artistiques. L'art pour tous*", *Oeuvres Complètes*, Paris, Éd. de la Pléiade, 1945, p. 257 [Salvo indicación contraria, todas las traducciones son de la autora de la tesis].

2.- VALÉRY, Paul, *Cahiers (1940-1941)*, Paris, Éd. de la Pléiade, t. II, p. 1133.

suficientemente condescendiente para aceptar estas novedades.

Sin embargo, esta postura no debe anteponerse a su creatividad. Aunque a veces el poema lleva en sí mismo el proyecto de su lectura -tal es el caso de "Una tirada de dados"-, generalmente habrá dos o más interpretaciones diferentes. La lectura es creación. Frecuentemente se requiere buscar en el fondo de nosotros mismos las posibles exégesis y asociaciones; otras veces, es necesario pedir ayuda, ya sea a Mallarmé mismo, a través de los comentarios y juicios que quedaron plasmados en su correspondencia con los poetas Eugène Léfebure, Henri Cazalis, Paul Valéry, etc., con algunos de sus editores o con su familia, y de sus ensayos teóricos; o solicitar auxilio a otros lectores, sin menospreciar cualquier sugerencia que nos indique el camino o nos proporcione alguna pista.

Por otra parte, como en toda iniciación, se requiere pasar por una serie de pruebas. Primeramente, la del entendimiento. No cualquier interpretación de un poema determinado es posible, el resquebrajamiento en la secuencia de un razonamiento puede llevarnos a paradojas. El iniciado debe dar prueba de su capacidad analítica y sintética, para evitar que la polisemia del poema lo confunda al grado de no llegar a una conclusión o al mensaje que el autor quería transmitir.

Finalmente, el lector deberá ser un crítico: el iniciado tendrá acceso, como el poeta, a la naturaleza proporcionada por el poema y la oportunidad de conocerla o crearla y recrearla a partir de su lectura:

La Crítica, en su integridad, no es, no tiene ningún valor y ni siquiera iguala a la poesía -a la que aporta una noble operación complementaria- más que al tener en la mira, directa y sobriamente, tanto los fenómenos como el universo.*³

Esta tesis tiene como primer objetivo recuperar la realidad literaria que la autora del trabajo ha construido a lo largo de una lectura individual de la obra de Mallarmé.

Los textos analizados no son todos los que Mallarmé escribió; abarcar su obra completa no está dentro de los alcances de este trabajo. De ahí que surgiera la necesidad de seleccionar aquellos textos que fuesen representativos de su obra. Entre los textos que se tomaron, figura la

3.-"La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égle presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers..." in MALLARMÉ, Stéphane., *Divagations*, Paris, Gallimard, p. 179.

recopilación de poemas hecha por Mallarmé y publicada en 1887, bajo la dirección de Edouard Dujardin en la editorial de *La Revista Independiente* y que estaba constituida de nueve cuadernos ordenados de la siguiente manera:

Primer cuaderno: "Primeros poemas"; segundo: "El Parnaso Satírico"; tercero: "El Parnaso Contemporáneo"; cuarto: "Otros poemas"; quinto: "Herodías"; sexto: "El atardecer de un Fauno"; séptimo: "Brindis Fúnebre"; octavo: "Prosa para Des Esseintes" y el noveno: "Últimos Sonetos".

Las dos ediciones posteriores sólo se ven modificadas por la anejió de algunos poemas y el cambio de lugar de otros: -la de Edmond Deman, editor de Bruselas, fue supervisada por el mismo Mallarmé, y su publicación salió al mercado seis meses después de la muerte del poeta en 1899; -y la de 1913, supervisada por la hija del poeta.

Es interesante notar que los cambios de sitio de algunos poemas obedecían a la voluntad del autor de establecer un orden lógico que considerase una lectura lineal de principio a fin: el poema "Saludo" fue colocado al principio de la recopilación, incluso antes del primer cuaderno, como un saludo a sus diversos amigos; el poema "Mis libros cerrados" cierra la recopilación.

Con todas las modificaciones efectuadas, la última edición, que se empleará en el presente trabajo, quedó constituida de la siguiente manera: Primer cuaderno: "Primeros poemas"; segundo: "El Parnaso Satírico"; tercero: "El Parnaso Contemporáneo"; cuarto: "Otros poemas", en el que se incluyen, entre otros, "Herodías" y "El atardecer de un fauno"; quinto: "Hojas de álbum"; sexto: "Canciones bajas"; séptimo: "Sonetos varios"; octavo: "Homenajes y homenajes fúnebres"; noveno: "Otros poemas y sonetos".*4

Aparentemente, el deseo de Mallarmé era presentar también conjuntos significativos que obedecieran al orden cronológico de creación, por ejemplo, en el primer cuaderno encontramos los poemas escritos de 1862 a 1884.

Otra variable de agrupación son los títulos de las publicaciones en

4.- cfr. "Notes et variantes. Poésies" in MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 1394.

que los poemas fueron editados por vez primera; un claro ejemplo es *El Parnaso Contemporáneo* cuyos poemas aparecieron en la revista que llevaba ese nombre, o el de las "Canciones bajas", compuesto por pequeños textos que servían de pies o de pretextos a dibujos de Jean-François Raffaëlli y que aparecieron con el título de *Los tipos de París*.

Independientemente de los criterios utilizados por Mallarmé para presentar sus poemas, y guiándonos por una inclinación natural del espíritu, identificamos grupos que bien podrían quedar consituídos de la siguiente manera:

- 1) Poemas donde existe una postura con respecto al objeto material. Son retomados conceptos como el de "Azur", "Hastío", etc., de clara influencia baudeleriana.
- 2) Los grandes poemas. Dentro de este bloque encontramos "Herodías" y "El atardecer de un fauno", pero también el poema "Prosa (Para Des Esseintes)", considerado por muchos como su "arte poética", así como el "Homenaje fúnebre a Théophile Gautier".
- 3) Las Cancioncillas: las hojas de álbum, los versos de "Canciones bajas", los poemas "Pequeño aire I" y "Pequeño aire II".
- 4) Los homenajes fúnebres, donde da a conocer su punto de vista con respecto al escritor y su obra.
- 5) Los grandes sonetos: desde "Cuando la sombra amenazó" hasta "Mis libros cerrados..."; en ellos el artista expone su conceptualización del fenómeno poético. A este bloque podemos integrar el poema "Saludo", que inicia la recopilación.

Si prestamos atención, estos nuevos conjuntos son sólo algunos cuadernos reagrupados que además conservan su lugar. La tesis a demostrar es que el cambio en la temática entre cuadernos obedece a una evolución.

Mallarmé escribió también poemas en prosa que no figuran en la recopilación. Para este trabajo fueron tomados algunos: "El demonio de la analogía", "Igitur", "El nenúfar blanco" y "Una tirada de dados".

Creemos que estos poemas son relevantes porque completan, explican o abordan alguno de los aspectos de la dinámica que se planteará en este trabajo, misma que está resumida en "Igitur". La creación de este último poema data de una época que fluctúa entre 1867 y 1870, (podría pensarse en el año de 1869), período que es importante considerar si tomamos en cuenta que se trata de la transición entre dos maneras diferentes de concebir al mundo, ruptura que tiene lugar en el momento de la revelación del proyecto del LIBRO. No obstante, el texto se publica por

primera vez, varios años después de la muerte del autor: Mallarmé lo consideraba incompleto, lleno de exaltación juvenil. Fue el yerno del poeta quien, después de haberlo descubierto en una de las gavetas hacia el año de 1900, ordenó y preparó para su edición este texto extraordinario.

Del poema "Igitur" ya Paul Claudel en su texto "La Catástrofe de Igitur", aparecido en la revista *La Nueva Revista Francesa*, había hecho el siguiente comentario:

Todos los temas, todas las ideas, todas las imágenes, todos los accesorios que encontramos ya trabajados por fuera con lujo de detalle en el *Album de prosa y verso*, los volvemos a encontrar aquí [en "Igitur"], en forma de ideas y de croquis, amontonados, retomados y repetidos en el cuaderno de bocetos, todavía comprometidos con el alma.⁵

Se retomarán de este poema algunas frases que servirán para intitular los cuatro capítulos de esta tesis, por ser claves en la conceptualización del lenguaje poético.

Sin embargo, elaborar el trabajo a partir del esquema de "Igitur", que sería la estrategia existencial de Mallarmé para el análisis y conceptualización del fenómeno poético, comportaría varios peligros: el primero es el riesgo de interpretar incorrectamente uno de los textos más oscuros del poeta. Un error en la secuencia lógica sería funesto para la estructura misma de este trabajo. El segundo sería la apropiación incompleta de los elementos que conforman la realidad poética planteada en una obra y de sus interrelaciones, y que no están contemplados en su totalidad en "Igitur". Claudel consideraba que esta carencia obedecía a una característica del poema: el ser un *croquis*.

Agregaría por mi parte que "Igitur" es una variante más o menos compleja de otro poema: "Una tirada de dados", éste último escrito y publicado hacia 1897 en la revista *Cosmopolis*, es decir, treinta años después de haberse escrito la primera parte de "Igitur".

Valéry relata la impresión que le causa "Una tirada de dados" cuando Mallarmé se lo muestra por primera vez y le pide su punto de vista:

5.- "Tous les thèmes, toutes les idées, toutes les images, tous les accessoires, que nous retrouvons poussés avec détail et travaillés du dehors dans l'Album de prose et de vers, les voici à l'état d'idées et de croquis l'un sur l'autre repris et répétés dans le carnet d'esquisses, encore engagés avec l'âme." in CLAUDEL, Paul, "La catastrophe d'Igitur", *La Nouvelle Revue Française*, [1er. novembre 1926], in MALLARMÉ, Stéphane, "Notes et variantes. Igitur", *Oeuvres Complètes, op.cit.*, p. 1580.

Me pareció ver la figura de un pensamiento, colocado por vez primera en nuestro espacio...Aquí, la extensión hablaba verdaderamente, soñaba, creaba formas temporales...⁶

Otro de los poemas que intrigó y cautivó al público letrado de la época fue el poema "El demonio de la analogía", que apareció en *La Revista del Mundo Nuevo* en marzo de 1874, diez años después de su creación.

Finalmente, tomaremos el poema "El nenúfar blanco", escrito para la revista *El arte y la moda* y que apareció en el número del 22 de agosto de 1895.

Mallarmé también es testigo de la realidad que ha creado. Él mismo confiesa ser crítico además de creador. Descubre con asombro su nueva realidad y se descubre al mirarse en ella. Se crea y se recrea en su obra. Construye su teoría literaria y su crítica, praxis y teoría en el mismo ser. Despedaza la historia evocada, la objetiviza y la analiza para, de un golpe, devolverla envuelta en una nueva luz. Sus escritos teóricos nos ayudarán a elucidar algunos aspectos expresados poéticamente en su obra, e incluso, a construir todo un marco teórico en el cual inscribiremos el análisis de sus textos. El creador nos da así al mismo tiempo la obra y los instrumentos para asimilarla.

Entre los ensayos que utilizaremos se encuentran: "Crisis del Verso", "La música y las letras", "Herejías artísticas. El arte para todos", "Sinfonía literaria", "Bosquejo sobre el teatro", "Hamlet", "Mímica" y *Divagaciones*, que es una recopilación de ensayos y poemas en prosa, publicada en 1896 bajo la supervisión del autor.

Como ya se había dicho, suponemos que toda la obra mallarmeana deja entrever una evolución. Era necesario encontrar un elemento pivote que fuese partícipe y testigo de la transformación. Múltiples lecturas mostraron que el personaje principal -o el sujeto- de cada uno de los textos es el mismo en toda la obra, aunque cambie de rostro y de rol de acuerdo a las etapas por las que ésta atraviesa, mismas que se precisarán en este trabajo: "Gracias a la escritura el sujeto se construye"⁷.

6.-" Il me semble de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace...Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles", in VALÉRY, Paul, *Variété II*, Paris, N.R.F., 1929, pp. 169-175, in op. cit., p. 1581.

7.-" Puisque c'est par l'écriture que le sujet se fait.", MESCHONNIC, H., "Mallarmé au-delà du silence", in MALLARMÉ, Stéphane, *Écrits sur le livre*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1985, p. 47.

El sujeto se conforma a lo largo de la obra. En el primer capítulo de este trabajo -"Igitur, infante, lee la tarea a sus ancestros"- se definirá cómo y qué aspectos son necesarios para su construcción; además, se analizarán los elementos que Mallarmé heredó de los escritores del siglo XIX y que le ayudaron a constituirlo.

Una vez elegido el elemento pivote, será necesario saber qué camino se recorrerá. Mallarmé nos lo dice a través de una de sus cartas; destacaremos en ella algunas partes que nos ayudarán a definir las etapas de nuestro análisis:

Había comprendido, gracias a una gran sensibilidad, la íntima correlación entre la Poesía y el Universo [...] y para que fuera pura, me había hecho el propósito de sacarla del Sueño y del Azar y yuxtaponerla a la concepción del Universo...

Purificar la poesía, sacarla del azar, significa liberarla de las ataduras y las trampas que el objeto sensible tiende a la palabra poética, es decir, del peligro de atribuirle un único poder: la designación de un objeto.

Por otro lado, purificar la poesía al sacarla del sueño equivale a liberarla de la designación de una falsa realidad. Estos dos aspectos serán abordados en el capítulo intitulado "Igitur baja las escaleras... para ir al fondo de las cosas": el sujeto ya constituido es consciente de que el objeto tangible, pero ausente, es el que impone sus restricciones a la palabra poética. Al no identificarla, intuye su ausencia, -"El estado de carencia" (apartado 1)-, partirá a su "búsqueda", (apartado 2), mediante la "Huida" (apartado 3); reconocerá el objeto inserto en el espacio -"La recámara del heredero" (apartado 4)-, y como sabe que constituye un peligro inminente, el sujeto contribuirá a la "Metamorfosis del objeto" (apartado 5). Una vez más, el reconocimiento del objeto inserto en el tiempo -"La medianoche" (apartado 6)- dará origen a la ruptura objeto-idea (apartado 7).

Fue gracias al análisis de lo palpable, a una experiencia intelectual y a una cierta sensibilidad como pudo apropiarse de la magna figura, porque entonces el objetivo del sujeto fue yuxtaponer la forma de la poesía al Universo para construir un Universo poético con una forma ya conocida.

Desafortunadamente, alma organizada sólo para el gozo poético, no pude como usted, en una tarea previa a esta concepción [del Universo], disponer de claridad de espíritu, y usted se aterrorizará al saber que llegué a la Idea del Universo sólo por vía de la sensación...

Continuando con la cita, constatamos que una de las últimas etapas

del "procedimiento poético" mallarmeano *8 es la construcción del vacío, la nulificación del sujeto mismo, la cual se estudiará en el capítulo 3 "La vida de Igitur", nulificación que guarda un símil con la nulificación del objeto.

(y que por ejemplo, para conservar una noción imborrable de la nada pura, tuve que imponer a mi cerebro la sensación del vacío absoluto).*9

La crítica de la realidad es inseparable de la crítica del lenguaje, y esta última, de la poesía moderna. A diferencia de la poesía anterior, las figuras poéticas en Mallarmé no sólo designan un objeto, ni siquiera un estado, sino que las palabras tienen por referente otras palabras, un universo poético, fenómeno completamente nuevo en aquella época.

El verso, que de varios vocablos construye una palabra total, nueva, extraña a la lengua, cabalística.*10

Es por ello que nuestro estudio partirá de los poemas mismos, siguiendo un proceso inductivo; el trabajo se construirá conforme avanzamos en el análisis, rechazando cualquier intento de imponer algún presupuesto teórico.

En el capítulo 4 "La tirada de dados" daremos las características de esta nueva poesía: en el apartado 1 -"El himno"-, se analizará el aspecto fónico y en el apartado 2 -"El gesto y el teatro"-, se estudiará el visual.

En este punto terminará el trabajo. Pero no el intento de Mallarmé por crear algo más que el doble ideal del Universo. La propuesta del poeta

8.- Retomando la expresión de Alfonso Reyes.

9.- "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 et l' Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n' ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d' un Esprit et vous serez terrifié d' apprendre que je suis arrivé à l' Idée de l' Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du néant pur, j' ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu)", Carta a Villiers, 25 de septiembre de 1867, tomo 1, carta CXXIV, in MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance (1862-1871)*, Paris, Gallimard, 1984.

10.- "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire", MALLARMÉ, Stéphane, "Variations sur un sujet. Crise de Vers.", *Oeuvres Complètes. op. cit.*, p. 368.

fue la creación de otro género literario, de una nueva poesía con un espacio y movimiento propios, diferentes a la circularidad de la poesía clásica y a la linealidad que imponía la prosa. Algo así como constelaciones en el espacio, frases y palabras reunidas que giran unas en torno a otras y que convergen en un punto relativo, siempre en formación. Es como lanzar dados al infinito.

CUADRO SINOPTICO QUE INDICA EL DESGLOSE DE LOS CAPITULOS

CAPITULO 1: "Igitur, infante, lee la tarea a sus ancestros"

(Marco teórico e histórico literario)

1.1 Igitur

(El sujeto)

1.2 Sus ancestros

(El papel del poeta en el Siglo XIX)

CAPITULO 2: "Igitur baja las escaleras...para ir al fondo de las cosas".

(Proceso de conocimiento del mundo mallarmeano)

2.1 "El estado de carencia"

2.2 "La búsqueda"

2.3 "La huida"

2.3.1 La huida por la ventana

2.3.2 La huida por el sueño

2.4 "La recámara del heredero"

(Reconocimiento del objeto deseado. Percepción espacial.)

2.4.1 Oposición de cualidades en el objeto

2.4.2 Oposición unidad-pluralidad

2.4.3 Oposición presencia-ausencia

2.5 "La Metamorfosis del objeto"

2.5.1 Traslación de significados

2.5.2 Nulificación en la repetición de formas

2.5.3 El reflejo

2.5.3.1 El reflejo en el agua

2.5.3.2 El reflejo en los ojos

2.5.3.3 El reflejo en las ventanas

2.5.3.4 El reflejo en el espejo

2.5.3.5 El reflejo en el sueño

2.6 "La medianoche"

(Reconocimiento del objeto deseado. Percepción temporal.)

2.6.1 Ruptura en la continuidad temporal

2.6.2 Ruptura en las relaciones causales

2.7 "La ruptura objeto-idea"

CAPITULO 3: "La vida de Igitur "

(Proceso de evolución del sujeto)

- 3.1 "Nulificación del sujeto por la materia"
- 3.2 "Metamorfosis del sujeto en signo"
- 3.3 "Metamorfosis del sujeto en Maestro"
 - 3.3.1 "La iniciación del sujeto"
 - 3.3.1.1 Tiempo: la media noche
 - 3.3.1.2 Lugar: la recámara del castillo
 - 3.3.2 "El sujeto reloj"
 - 3.3.3 "El sujeto caracol"
 - 3.3.4 "El sujeto espejo"
 - 3.3.5 "El sujeto Maestro"

CAPITULO 4: "La tirada de dados"

(Construcción del lenguaje poético)

- 4.1 "El himno"
 - (El aspecto fónico)
- 4.2 "El gesto y el teatro"
 - (El aspecto visual)
 - 4.2.1 El teatro y la escena
 - 4.2.2 El espacio de tres dimensiones
 - 4.2.3 El texto en el texto
 - 4.2.4 La perspectiva en movimiento.

CAPITULO 1

"Igitur, infante, lee la tarea a sus ancestros"

(Marco teórico e histórico literario)

Indice

| | |
|---|----|
| 1.1 Igitur (El sujeto) | 14 |
| 1.2 Sus ancestros (El papel del poeta en el Siglo XIX) | 17 |

A pesar de las dificultades que presenta la lectura del texto poético de Mallarmé, es posible encontrar un hilo conductor que nos ayude a recorrer el laberinto de significaciones, sonidos e imágenes que lo constituyen. Ese hilo, esa luz que iluminará la puerta de entrada a lugares recónditos y sombríos, es lo que en lingüística se llama "marcas del enunciado": un sujeto (quién) hace algo (qué), en circunstancias espaciales y temporales determinadas (dónde y cuándo) y de cierta manera (cómo). El encadenamiento lógico de estas marcas proporciona los indicios necesarios con los que nos aproximaremos a la significación del poema, si consideramos que este último funciona como un enunciado. *1

Un ejemplo significativo de esta apropiación del poema nos lo proporciona Alfonso Reyes *2 en su lectura del poema "El nenúfar blanco". En la siguiente cita señalaremos entre corchetes dónde tuvo lugar el descubrimiento de cada uno de los indicios :

...[el] poeta [sujeto], quien esperando la llegada de una mujer desconocida, amiga de una amiga suya, en un sitio que visita por primera vez [dónde] cree de pronto que la esperada va a presentarse y previene su ánimo para la aparición, pues un paseo en barca, perezoso y abandonado, lo ha dispuesto a las divagaciones y al descuido; pero he aquí que la mujer no aparece, y el poeta, entonces, recoge su espíritu y huye [qué hace], remando, robándose el sabor de aquella emoción fracasada [cómo]...*3

Es pertinente observar que identificar la anécdota es sólo una posible aproximación al fenómeno literario.

1.1 El sujeto

Hemos visto que según algunos lingüistas, el texto funciona como si se tratara de un enunciado. De esta manera podríamos determinar el sujeto con la ayuda de los pronombres personales; tomemos, por ejemplo, el primer poema de la recopilación, "Saludo"*4, donde apreciamos que

1.- "...todo texto tal y como se presenta a nuestra lectura (y en consecuencia, todo fenotexto) constituye un enunciado", "...tout texte tel qu'il se présente à notre lecture (tout phénotexte par conséquent) constitue un énoncé.", in ADAM, S., *Linguistique et discours littéraire*, p. 295.

2.- REYES, Alfonso, *Obras completas*, t. I, pp. 93-94.

3.- Los verbos subrayados indican las acciones realizadas por el sujeto.

4.- MALLARMÉ, Stéphane, "Salut", *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, [Col. Bibliothèque de la Pléiade], p. 27.

las instancias gramaticales que revelan la presencia de un sujeto son: el pronombre "nous" (nosotros), que acompaña al verbo "naviguons", (navegamos)*5, y "moi", (yo); en el verso 9, "una hermosa ebriedad me obliga" "*une ivresse belle m'engage*" encontramos un pronombre complemento directo.

Podemos concluir que en este primer poema el sujeto se expresa en primera persona, lo que ha sido llamado por los lingüistas "persona subjetiva". Otro ejemplo lo proporciona el poema "Mis libros cerrados..."*6: En el primer verso del último poema, encontramos el adjetivo posesivo de la primera persona "Mis"; en el verso 9 *7, el adjetivo que igualmente se refiere a la primera persona "Mi hambre". En lo que concierne a los pronombres personales, dos rempazan un sujeto en primera persona (versos 6 y 13), y acompañan a los verbos "ulular" y "pensar" *8. A pesar del pronombre "il", tercera persona, neutro que acompaña al verbo "divertir", la primera persona reaparece en la misma frase bajo la forma de un pronombre complemento de objeto directo: "Me divierte" ("*Il m'amuse...*").

Aun cuando en una buena parte de los poemas la primera persona está expresada de manera tácita, encontramos algunos otros donde se ha utilizado básicamente la tercera persona: nos referimos a los homenajes fúnebres (*tombeaux*).

Es pertinente en este momento hacer algunas observaciones en torno a la primera persona o "persona subjetiva". El proceso por el que atraviesa el sujeto no es el del poeta. No hay nada más alejado de la realidad literaria que el considerar que lo que está escrito en primera persona transcribe la voz del poeta.

Lejos de detenerse en la concepción...que el pronombre de la primera persona es "la persona que habla", Benveniste mostró el carácter sorprendente de este subterfugio lingüístico, haciendo notar que el indicio utilizado no se remitía a un "ser" en particular, sino a una instancia discursiva...*9

5.- "*Nous naviguons, ô mes divers/ Amis, moi déjà sur la poupe...*", "*Salut*" v.5 y 6 *op.cit.*, p. 27.

6.- "*Mes bouquins renfermés sur le nom de Paphos...*", v. 1, *op. cit.*, p.76.

7.- "*Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale...*", "*Mes bouquins renfermés ...*", *op. cit.*, p.76.

8.- "*Je n'y hullullerais*"; "*Je pense plus longtemps*", *op. cit.*, p.76.

9.- "*Loin de s'arrêter à la conception...qui fait du pronom de la première personne 'la personne qui parle', Benveniste a montré le caractère surprenant de cet outil linguistique en soulignant que l'indice utilisé ne renvoyait pas à un 'être' précis mais bien à une instance de discours...*", ADAM, S., *op.cit.*, p. 29.

Es curioso notar que Mallarmé, anticipándose a todos los trabajos de los lingüistas contemporáneos, haya establecido la no equivalencia entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación:

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras, mobilizadas por el choque de su contraste : se iluminan recíprocamente con reflejos, como el virtual desliz de un haz de luz sobre piedras preciosas, remplazando la respiración perceptible por la antigua inspiración lírica y por la dirección entusiasta y personal de la frase.*¹⁰

El sujeto de cualquier texto literario pertenece a otra realidad, a una realidad literaria; el autor no participa de la ficción, aun cuando su presencia podría estar determinada por el pronombre "yo".*¹¹ Un ejemplo de lo que acabamos de exponer nos lo proporciona el mismo Mallarmé. El poema "Saludo" fue recitado por su autor en un banquete que presidía (enero de 1893)*¹². La persona que lo recita ya no es el sujeto del enunciado, sino el sujeto de la enunciación.

Misteriosamente el nombre del poeta se funde por completo en el texto donde, por la unión de las palabras, logra formarse uno nuevo, significativo, resumen de toda su alma y que de paso la comunica; completa las amplias páginas abiertas del libro a pesar de todo vano: ya que es preciso que el genio de la palabra tenga lugar a pesar de que todos y cada uno lo conozcan a pesar de las

10.- "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.", MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Gallimard, (Col. Poésie/Gallimard), pp.248-249.

11.- "El sujeto de la enunciación sólo desea deslizarse en la corriente ininterrumpida de un enunciado, ya sea al momento de leer el texto que tiene que pronunciar y que será el único que lo podría constituir como sujeto de una enunciación..." "yo" en estas condiciones no "toma" la palabra. Incluso nunca la tomará... El "ser" se vuelve palabra y el autor escribiente...", "Le sujet de l'énonciation n'a plus qu'à désirer se couler dans le flot ininterrompu d'un énoncé, soit à lire le texte qu'il doit prononcer et qui seul pourtant constituera comme sujet d'une énonciation..." "je" dans ces conditions ne "prend" pas la parole. Il ne la prend même jamais... L' "être" devient lettre et l'auteur scripteur.", in ADAM, S., op. cit., p.300.

12.- "Ce sonnet, d'abord intitulé "Toast", fut dit par Mallarmé au VII^e. Banquet de La plume, qui eut lieu sous sa présidence.", *Oeuvres Complètes*, p. 1406.

dificultades, e incluso sin haberlo leído.*13

Nos ocuparemos en este trabajo justamente de la aventura del sujeto en tanto instancia de discurso y no del sujeto de la enunciación.

Ahora bien, para que la epopeya del sujeto pueda darse, éste tendrá que aparecer en una cierta cantidad de poemas para comparar las situaciones en las que interviene y seguir su evolución. La dimensión temporal nos será proporcionada por la aparición escalonada de poemas a lo largo de la vida del autor. De esta manera, analizaremos poemas que van desde el más antiguo de la recopilación - "Las ventanas" de 1863 o la primera versión de "El bufón castigado" de 1864- hasta la versión de "Una tirada de dados" de 1897. Así, apreciamos cambios significativos en el sujeto, por ser el intervalo temporal grande y la creación vasta.

El personaje de la mayoría de los poemas de Mallarmé es un poeta, o el símbolo que lo representa. En los primeros poemas, el sujeto puede tomar la forma de un payaso como en "El bufón castigado": "He musa -yo, tu payaso-..." *14, de un viejo, como en "Las ventanas": "El moribundo taimado levanta ahí su viejo torso" *15, en "El infortunio", el (los) sujeto(s) son "Los mendigos de Azur el pie en nuestros caminos..." que "...van ridículamente a colgarse en los claros" *16; en "El Azur" v. 3 "El poeta impotente maldice su genio" *17

En realidad, Mallarmé no hace sino continuar la tradición de sus antecesores cuando expresaban en sus poemas, ideas sobre la misión del poeta y la función de la poesía.

1.2 El papel del poeta según los poetas del siglo XIX.

La concepción del poeta por el poeta mismo ha ido cambiando a lo largo del tiempo. En el siglo XIX, los escritores que dieron un contenido

13.- "*Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain : car, enfin, il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout et que le connaisse chacun, malgré les empêchements, et sans avoir lu, au besoin.*", in MALLARMÉ, Stéphane, *op.cit.*, p. 150.

14.- "*J'ai muse -moi, ton pitre-...*", "*Le pitre châtié*", versión de 1864, v.3 *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1486.

15.- "*Le moribond sournois y redresse un vieux dos...*", "*Les fenêtres*", *op.cit.*, p. 52.

16.- "*Des mendieurs d'Azur le pied dans nos chemins...vont ridiculement se pendre au réverbère*", "*Le Guignon*" *op. cit.*, p.28.

17.- "*Le poète impuissant qui maudit son génie*", "*L'Azur*", v. 3 *op. cit.*, p. 37.

significativo al papel del poeta son Víctor Hugo, Alfred de Vigny, Charles Baudelaire, etc.-. En esta época se consideraba que había una diferencia enorme entre el poeta y el hombre común. Para algunos de ellos, el poeta era una especie de filósofo que poseía la verdad suprema; para otros, era el guía que llevaría al pueblo hacia el progreso. En suma, el poeta pertenecía a otras esferas y se movía en niveles espirituales superiores.

Para Víctor Hugo, por ejemplo, el poeta tiene una misión que cumplir sobre la tierra. En primer lugar, el poeta es un factor de progreso, ya que puede ayudar al hombre a mejorarse: "El poeta en días impíos / viene a preparar los días mejores"*18. Por un lado, el poeta, más que un filósofo, posee la verdad absoluta y eterna: "En vuestra noche, sin él completa, sólo él tendrá la frente iluminada"*19. Por otro, tiene cierto dominio sobre el tiempo, no sólo por ser el depositario de toda una tradición, sino por adelantarse a su época, por tener una clara visión de la humanidad y de su futuro:

Sobre todas las cabezas,
en todos los tiempos,
al igual que los profetas,
en su mano, donde todo cabe,
debe...
¡Obligar a resplandecer al porvenir! *20

Además, el poeta es un ser iluminado; ha sido escogido por Dios para guiar a la humanidad: "Porque la poesía es la estrella / que lleva a Dios reyes y pastores"*21. Víctor Hugo está tan orgulloso de su condición de poeta que lanza un grito dirigido al mundo:

¡Pueblos, escuchad al poeta!
¡Escuchad al soñador sagrado!*22

18.- "*Le poète en des jours impies/ Vient préparer des jours meilleurs*", in HUGO, Víctor, *Les rayons et les ombres* (1840)

19.- "*Dans votre nuit, sans lui complète, lui seul a le front éclairé*", HUGO, Víctor, *op. cit.* v. 34, 35

20.- "*C'est lui qui sur toutes les têtes,/ En tout temps, pareil aux prophètes,/ Dans sa main, où tout peut tenir,/ Doit,.../ Faire flamboyer l'avenir!*", HUGO, Víctor, *op. cit.*, v.15-20.

21.- "*Car la poésie est l'étoile/ Qui mène à Dieu rois et pasteurs*", HUGO, Víctor, *op. cit.*, v.59, 60.

22.- "*Peuples! écoutez le poète!/ Écoutez le rêveur sacré.*", HUGO, Víctor, *op. cit.*, v.59,60.

Y frente a las desavenencias e incomprensión de todos aquellos que lo escuchan, el no hace más que levantar los hombros: "Si lo humillan, ¡qué importa! Él piensa ""*23

Alfred de Vigny, otro de los poetas que preceden a Mallarmé, comparte la misma opinión sobre la misión del poeta y el papel de la poesía como medio de transmisión de ideas y/o conocimientos. En *Los destinos*, Vigny expone su definición de la poesía: "Poesía, ¡Oh, tesoro! ¡Perla del pensamiento!""*24. Este verso revela una asimilación de la poesía al pensamiento, expresado en su forma más alta y pura. La pureza de la poesía está expresada también en los siguientes versos donde, al ser comparada con un diamante, se le atribuye la característica de ser sólida, duradera, imperecedera, lo único que queda de las civilizaciones perdidas. En esta dinámica, el poeta también ocupa un lugar preponderante: elegido por Dios, servirá de intermediario entre él y la humanidad, y contribuirá a que se cumplan sus designios porque sabe hacer llegar la sabiduría a todo el mundo.

Desafortunadamente su entusiasmo "puro" no es comprendido por los demás. Pero esto no tiene que afligir al poeta: "¿Por qué huir? -La vida es doble en sus llamas."*25

Glorioso o maldito, para los escritores de la primera mitad del siglo XIX, el poeta tenía una misión que cumplir y su creación tenía un sentido, un objetivo específico y un contenido. Además, su simple presencia era necesaria no sólo porque era el creador y transmisor de ideas, sino porque era un ejemplo digno de seguirse. La poesía era el medio ideal para propagar un mensaje: aquél que podría salvar a la humanidad de la imperfección.

Por ello la poesía más valiosa, la que despertaba mayor interés, era la que rebasaba los límites puramente literarios y que transmitía, en una forma bella y atractiva, conceptos filosóficos o políticos. De esta manera, el arte en general, y en especial la poesía, servían para algo: eran instrumentos.

Con Théophile Gautier nos encontramos frente a un cambio radical con respecto a este status de la poesía. Para este poeta, la poesía no debe tener ninguna utilidad, es decir no tiene que servir a ningún fin que no sea

23.- "On le raille. Qu'importe! il pense.", HUGO, Víctor, *op. cit.* v.25.

24.- "Poésiel ô trésor! perle de la pensée!", in VIGNY, Alfred de, *Les destinées "La maison du berger"* Parte II, v. 1.

25.- "Pourquoi le fuir? -La vie est double dans les flammes.", v.10.

la poesía misma:

¡Amo con loco amor a los montes orgullosos y sublimes! (...)
Nada nos aportan, tampoco son útiles;
No tienen más que su belleza y lo sé bien, eso es bien poco
Pero yo los prefiero a los campos ricos y fértiles
que por estar tan lejos del cielo en ellos nunca vemos a Dios.*26

El poeta busca solamente la belleza en lo que escribe, ya que finalmente es lo que permanece, lo que es duradero, eterno. Evidentemente esto sólo se logra a la manera de un orfebre, con un camafeo gracias al trabajo largo y minucioso de la obra: para él nada puede ser dejado al azar; el poeta tiene la obligación de cuidar cada detalle. El trabajo de la forma y el perfeccionamiento de la técnica son puntos esenciales. La obra de arte será más hermosa en tanto se hayan vencido grandes dificultades.

La obra de Gautier ofrece la liberación de la poesía de las ataduras del servilismo y el inicio de los movimientos del "arte por el arte". Esta nueva postura fue retomada por Baudelaire y por los poetas del Parnaso Contemporáneo *27; posteriormente fue heredada a Mallarmé que la consideró un punto clave en su reflexión sobre el lenguaje poético.

La belleza en el arte según Gautier está condicionada por el trabajo invertido, por la dificultad en la técnica utilizada y la perfección en las formas, con el fin de obtener un arte duradero en el tiempo y en el espacio.

En cuanto a su concepción de la condición del artista, tenemos que remitirnos a Starobinski: "Su ideal de artista (de Gautier)...se encuentra ligado a todas las actividades donde el ser corporal y la existencia carnal son sobrepasados, y no con la finalidad de abandonar la condición corporal y carnal, sino para conferirles un resplandor de gloria."*28

26.- "J'aime d'un fol amour les monts fiers et sublimes! [...]"

Ils ne rapportent rien et ne sont utiles;

Ils n'ont que leur beauté, je la sais, c'est bien peu.

Mais, moi, je les préfère aux champs gras et fertiles,

Qui sont si loin du ciel qu'on n'y voit jamais Dieu." GAUTIER, Théophile, España,

"Dans la Sierra", v. 1 y 9-12.

27.-Grupo de poetas reunidos en torno a la publicación de la revista *Le Parnasse Contemporain* (1866) y a la figura de LECONTE DE LISLE y quienes tenían por modelo a Théophile GAUTIER

28.-"Son idéal d'artiste [de Gautier]... se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux.", STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Albert Skira Éditeur, p. 32.

En su concepción de la figura del poeta, Gautier nos presenta un doble movimiento. Irrisorio, el poeta -al ser objeto de la burla humana- ocupa un lugar de franca inferioridad. La vía expiatoria será el poseer la doble virtud: primero la de dominar la naturaleza -incluso a sí mismo- y el mundo del lenguaje.

En oposición a lo anterior, la habilidad de elaborar versos le permite acceder a un mundo superior. Gautier compartió la opinión de "Que la proeza del payaso acróbata puede ser el equivalente alegórico del acto poético, partiendo de una concepción de la poesía donde el dominio de la técnica y la habilidad son virtudes esenciales"²⁹

Dos elementos saltan a la vista: la glorificación del artista, condicionada por su virtuosidad (la de hacer versos), y su importancia intrínseca, por ser en sí mismo una alegoría de la humanidad:

Pierrot paseándose en la calle con su casaca blanca, su pantalón blanco y su cara enharinada, preocupado por vagos deseos, ¿no sería acaso la simbolización del alma humana, todavía inocente y blanca, atormentada por infinitas aspiraciones hacia regiones superiores?³⁰

Para Gautier el poeta se convierte en un ser al margen de la sociedad, "cuya verdadera patria no se encuentra en este mundo"³¹. Esta concepción del poeta no está muy alejada de la que planteaba Baudelaire, precursor inmediato de Mallarmé.

La condición del poeta, la concepción de la belleza, la misión de la poesía, tales son algunos de los temas que podemos identificar tras la lectura de uno de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire -"El viejo saltimbanqui"-, recopilados en *El spleen de París*. En este texto el poeta presenta dos puntos de vista diferentes sobre la condición del poeta: por un lado, los artistas que participan de la alegría colectiva de la fiesta popular. "El hombre de mundo" y "el hombre ocupado por trabajos espirituales"³² dan la mano a la gente del pueblo para compartir la

29.- "Que l'exploit du clown acrobate puisse être l'équivalent allégorique de l'acte poétique (selon une conception de la poésie qui fait de la maîtrise technique et de l'adresse une vertu essentielle). op. cit. p. 33

30.- "Pierrot qui se promène dans la rue avec sa casaque blanche, son pantalon blanc, sa figure enfarinée, préoccupé de vagues désirs, n'est-ce pas la symbolisation de l'âme humaine encore innocente et blanche, tourmentée d'aspirations infinies vers les régions supérieures?" Texto de Gautier citado por STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 81.

31.- "dont la vraie patrie n'est pas dans ce monde", STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 79.

32.- "L'homme du monde... l'homme occupé des travaux spirituels", BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, "Le vieux saltimbanque"

verbena. La fiesta representa el regreso a la infancia por ser una vuelta a la inocencia de lo natural, además de ser el momento de la ruptura con la monotonía cotidiana; "El dolor y el trabajo", "la abstinencia y la lucha universales", "la escuela pospuesta veinticuatro horas"³³.

Al ser partícipes del regocijo popular, aun conservando su status y su superioridad, los artistas son considerados como seres semi-divinos: "Los héroes" se presentan "majestuosamente"; "Las bailarinas [son] bellas como hadas" y el "mago resplandeciente como un dios". A esta contrastante pero unificadora imagen de una multitud próxima a lo salvaje y la de unos artistas cercanos de lo divino, se opone la descripción de un viejo saltimbanqui que resalta por su postura, "sin amigos, sin familia, degradado por la miseria y la ingratitud pública".

Esta es la postura del auténtico poeta del "hombre de letras que, a pesar de ser miserable, tiene una mirada profunda".

Para él, "la grandeza del poeta consiste en haber vencido lo que vence al hombre"³⁴. A partir de la miseria y el desprecio, el hombre puede conocer el mundo y a sí mismo.³⁵

Este conocimiento le permitirá alcanzar un nivel más elevado que el del mundo terrestre, en una palabra, un nivel divino. Es pues a partir de lo malo de este mundo como uno podrá alcanzar un nivel diferente al del hombre común, llegar al *Ideal*, a la *Belleza*.

Aquel viejo saltimbanqui con quien el artista se identifica, es su retrato y su ideal; su conducta es el medio idóneo por el cual él puede alcanzar el bienestar espiritual y la perfección. La identificación le obliga a sentir aquel repentino dolor ("*soudaine douleur*"), producto de una toma de conciencia sobre su futuro: no sólo tiene que pasar por la misma experiencia, tiene que rebasarla, superarla e incluso dominarla:

33.- "*La douleur et le travail*", "*la contention et la lutte universelles*", "*l'école renvoyée à vingt-quatre heures*"; "*Le vieux saltimbanque*", *op. cit.*

34.- "*La grandeur du poète est d'avoir vaincu ce qui vainquait l'homme*", TRUFFET, "*Éléments de la poésie baudelairienne*" in BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Hatier, p. 105.

35.- "Porque para Baudelaire conocerse equivale a conocer el desamparo, el vacío, la miseria..." ("*Car se connaître pour Baudelaire, c'est connaître la détresse, le vide, la misère...*") TRUFFET, in BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*

"¡Ah! Señor, dame la fuerza y el valor
de contemplar mi corazón y mi cuerpo sin repugnancia."*36

Pero es el único que tiene la fuerza espiritual para dominar las pasiones humanas, el dolor y el sufrimiento que puede causarle el desprecio general. Baudelaire muestra que con respecto a una multitud aparentemente feliz en un día de fiesta, la figura del saltimbanqui contrasta por su degradación y miseria; después muestra que el poeta es el único que puede alcanzar ese nivel. Pero sobre todo, es el único que a través de la poesía puede superar su dolor y el sufrimiento que le causa el desprecio general, es el único que a través de un esfuerzo espiritual puede dominar las pasiones humanas, y por lo mismo alcanzar el Ideal.

Mallarmé hereda la concepción del poeta desgarrado por una dialéctica: su grandeza de alma frente a la burla y humillación del vulgo. Ya no será el guía que conduzca al pueblo a su superación; las ciencias sociales -la sociología y la economía- y las ciencias naturales van a contribuir a ello. Es necesario pues, un cuestionamiento de la posición del poeta dentro de la sociedad y del papel de la poesía.

Por un lado el poeta pierde su carácter divino. Al plantearse la inexistencia de Dios en el terreno de la filosofía, la posición privilegiada del poeta se invalida. Por otro lado, la conciencia burguesa y la lucha de clases dejan fuera de la estructura social al poeta pues no le asignan posición alguna en ella. El poeta se convierte así en un payaso, en un bufón que imita a los demás al tratar de adquirir un lugar en la sociedad, y con esto sólo consigue la humillación.

El artista deja de ser lo más importante, así como el mensaje que se deseaba transmitir. Ya con Théophile Gautier y los Parnasianos se comenzaba a sentir el cambio hacia esta nueva postura, cuando se afirmaba que lo importante es obtener una obra trabajada, hacer " arte por el arte".

El punto de vista de Mallarmé con respecto a esta postura no es diferente. Considera que el poeta no es lo más importante en el fenómeno literario: "La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras..."*37. Además, postula que la idea o el

36.- "Ah! Seigneur donnez moi la force et le courage

De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût";

BAUDELAIRE, Charles, "Un voyage à Cythère", *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 112.

37.- "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots..."
MALLARME, Stéphane, *Divagations*, op. cit., pp. 248-249.

pensamiento que será transmitido tampoco es lo más importante, sino más bien la poesía, el lenguaje poético, el poema en sí mismo.

En el poema "Saludo" un fragmento demuestra que Mallarmé había conceptualizado la evolución de la función de la poesía. En efecto, como ya lo analizamos en esta sección, ésta es para algunos poetas una vía expiatoria, "soledad", el medio que los aísla para conducirlos a la Belleza; para otros, la poesía es la roca imperecedera, "arrecife", la herencia de las culturas al futuro; finalmente, la poesía es el medio por el cual el poeta, al igual que un astro, guiará a los pueblos a la verdad suprema:

soledad, arrecife, astro-
a cuanto valgan nuestro rastro
y el blanco afán de nuestra vela*³⁸

Pero independientemente de las funciones que se atribuyen a la poesía, lo importante, lo realmente válido, es el poema: la escritura, que atinadamente Alfonso Reyes introduce en su versión del poema, haciendo un símil con el rastro ondulante que dejaría la embarcación -lugar donde se desarrolla la anécdota del poema-, y la página blanca, que se asimila a la vela ondeante.

Además con Mallarmé asistimos al nacimiento de otro mito: el MITO del LIBRO. A fin de cuentas, lo más importante será el libro y la obra, una finalidad en sí misma.

Creo que la literatura una vez retomada de sus fuentes que son el Arte y la Ciencia nos proporcionará un Teatro y sus representaciones serán el verdadero culto moderno: un Libro, explicación única y suficiente del hombre a nuestros más bellos sueños...Esta obra existe, todo el mundo ha querido alcanzarla, tal vez sin saberlo; no existe ningún genio o payaso que de ella no haya expresado aunque fuese un razgo al intentar alcanzarla.*³⁹

38.-"Saludo" v. 12-14. Traducción de Alfonso Reyes, in *Journal de l'Alliance Française* [Edición del Dr. Marc Cheymol] cf. versión original: "Solitude, recif, étoile/ A n'importe ce qui valut/ Le blanc souci de notre toile." MALLARMÉ, Stéphane, "Salut", *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 27.

39.-"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... Cette oeuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir; il n'est pas un génie ou pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir." in "Carta a V. Pica, noviembre de 1886, t.3", *Correspondance*, op. cit.

Como hemos dicho al principio, el proceso por el que ha atravesado el sujeto en los poemas de Mallarmé podrá dar fe del proceso por el que ha tenido que pasar el poeta, sobre todo la conceptualización de la obra, del "libro" y por ende del lenguaje poético.

Sólo a título de ejemplo, porque éste es justamente el objetivo del trabajo, podemos observar cuál es la postura del sujeto en dos poemas que corresponden a momentos distintos del proceso. En "El bufón castigado", uno de los primeros poemas de la recopilación, el personaje se ve constreñido por una doble restricción: es un bufón que pretendía escapar a la musa para alcanzar unos ojos, "Para esos ojos, para esos lagos...salté por la ventana", pero se da cuenta de que aquellos ojos no son lo más importante: "Sin saber ¡Ay!...que aquella mugre era todo mi genio"⁴⁰. En los últimos poemas, el sujeto tendrá el status de MAESTRO como es el caso del "Poema en ix":

(Porque el Maestro fue a recoger las lágrimas en el Estigia...⁴¹

o en el poema "Una tirada de dados"⁴²:

EL MAESTRO

surgido

infiriendo

de esta conflagración

fuera de antiguos cálculos

donde la maniobra obligada por la edad

nunca el timón empuñaba

40.- "Pour ses yeux, pour [...] ces lacs [...] J'ai enjambé la fenêtre [...] Ne sachant pas, hélas! [...] que cette crasse était tout le génie!" MALLARMÉ, Stéphane, "Le pitre châtié", version 1864, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p.1416.

41.- "(car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx..." MALLARMÉ, Stéphane, "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx..." , op. cit. , p. 68

42.-

"LE MAITRE

surgi

inférant

de cette conflagration

hors d' anciens calculs

où la manoeuvre avec l' âge obligée

jamais il empoignait la barre";

MALLARMÉ, Stéphane, "Un coup de dès", op. cit., p. 457

El sujeto sigue siendo el mismo. Sólo su máscara ha cambiado. Su nueva condición es la que lo hace diferente. En suma, si en un poema el sujeto atraviesa por una experiencia y sufre un cambio, podemos constatar que en el conjunto y a lo largo de los poemas, nos enfrentamos a una metamorfosis, nos encontramos con toda una historia.

Esta es nuestra historia.

CAPITULO 2

“Igitur baja las escaleras...para ir al fondo de las cosas”

(Proceso de conocimiento del mundo mallarmeano)

Indice

| | | |
|-----|---|----|
| 2.1 | “El estado de carencia” | 29 |
| 2.2 | “La búsqueda” | 30 |
| 2.3 | “La huida” | 31 |
| | 2.3.1 La huida por la ventana | |
| | 2.3.2 La huida por el sueño | |
| 2.4 | “La recámara del heredero” (Reconocimiento del objeto deseado. Percepción espacial.) | 32 |
| | 2.4.1 Oposición de cualidades en el objeto | |
| | 2.4.2 Oposición unidad-pluralidad | |
| | 2.4.3 Oposición presencia-absencia | |
| 2.5 | “La Metamorfosis del objeto” | 38 |
| | 2.5.1 Traslación de significados | |
| | 2.5.2 Nulificación en la repetición de formas | |
| | 2.5.3 El reflejo | |
| | 2.5.3.1 El reflejo en el agua | |
| | 2.5.3.2 El reflejo en los ojos | |
| | 2.5.3.3 El reflejo en las ventanas | |
| | 2.5.3.4 El reflejo en el espejo | |
| | 2.5.3.5 El reflejo en el sueño | |
| 2.6 | “La medianoche” (Reconocimiento del objeto deseado. Percepción temporal.) ... | 47 |
| | 2.6.1 Ruptura en la continuidad temporal | |
| | 2.6.2 Ruptura en las relaciones causales | |
| 2.7 | “La ruptura objeto-idea” | 49 |

El proceso de evolución del sujeto tal y como lo hemos definido en la primera parte, puede ser explicado a partir de reflexiones elaboradas desde diversos campos del conocimiento, desde la lingüística hasta la filosofía pasando por la psicología, sobre la interrelación Sujeto-Objeto. Sería un error pensar que estos elementos se encuentran alejados en el discurso ordinario. Incluso la oración es el reflejo de un proceso natural que se inscribe dentro de un orden *temporal, espacial y causal*. En este sentido, dos entidades que se reúnan, como en este caso sujeto y objeto, no producen una "tercera", sino sugieren alguna de las tres relaciones fundamentales antes mencionadas.*¹

Por otro lado, una relación entre estas dos entidades, supone un intercambio de fuerzas, más que una simple anteposición que eliminaría la característica de sucesión natural de todo proceso. También la relación sujeto-objeto implica la modificación del estado de una de ellas con respecto a la otra. Herodías en el poema "Las flores" obtiene cálices de oro del viejo "azur" y de la nieve de los astros para la tierra aún "joven", marcando con ello una transformación cósmica, el inicio del caos.*²

Para que esta transformación tenga lugar, es necesaria cierta inversión de energía:

"Toda verdad tiene que ser expresada por medio de oraciones porque ... es la transferencia de la fuerza...Su proceso unitario puede ser representado de la manera siguiente:

| | | | |
|---------|---------------|---------|-----|
| término | transferencia | término | |
| del | de | al | |
| que | fuerza | que | "*3 |

1.-"Un verdadero sustantivo, una cosa aislada, no existe en la naturaleza. Las cosas son sólo puntos terminales o, mas bien, los puntos de encuentro de acciones, cortes seccionales de acciones, representaciones instantáneas (snapshots)". FENOLLOSA, Ernst et Ezra POUND, *El carácter de la escritura china como medio poético*, [Traducción de Salvador Elizondo], México, UAM, 1980, p. 23.

2.-"De las avalanchas de oro del cielo antiguo, en el primer día / y de la eterna nieve de los astros, tiempo atrás / desprendiste, Herodías, grandes cálices /para la otrora joven tierra, virgen de desastres.";

" Des avalanches d'or du vieil azur, au jour / Premier et de la neige éternelle des astres /

Jadis tu [Hérodiaide] détachas les grandes calices pour / La terre jeune encore et vierge des désastres", MALLARMÉ, Stéphane, "Les fleurs" v.1-4, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 53

3.-FENOLLOSA, Ernst et Ezra POUND, op. cit., pp.26-27

La transferencia de fuerza está manifiesta en la acción del sujeto. Sin el acto, no habría ninguna relación entre sujeto y objeto.

En el siguiente fragmento, el sujeto expresa su desasosiego causado por la pereza de no actuar y compara este nuevo estado al de antaño, cuando invirtió toda su energía en escapar de la felicidad que le proporcionaba la naturaleza, teniendo por finalidad el lanzarse a la búsqueda de la gloria.

Cansado de mi amargo reposo, mi pereza ofende
Una gloria por la que abandoné en otro tiempo
la infancia adorada de bosques de rosas ...*4

El sujeto y el objeto en el discurso literario están ligados por una relación de *deseo*, lo que produce una serie de relatos que se organizan en torno a la búsqueda (*quête*). La relación que existe entre esta primera categoría de actantes responde a la modalidad del querer .

Desde los primeros poemas, la aventura del sujeto comienza con la expresión del deseo: antes de analizar cómo se manifiesta la búsqueda, estudiemos primero cómo se establece el estado de carencia.

2.1 El estado de carencia.

El estado de carencia se establece a partir de la ausencia del objeto deseado; puede tratarse de la ausencia del objeto físico, como en el caso del bufón (sujeto) que, encerrado en la carpa, no tiene a su alcance los ojos azules de su amada: "Para sus ojos, para esos lagos...". Por otro lado, la ausencia del objeto deseado también puede traducirse en la necesidad de estar integrado a una situación favorable; en el mismo poema, el bufón quiere ser "otro":

...sin más que mi ebriedad de renacer
Otro...*5

4.- "*Las de l'amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses...*" MALLARMÉ, Stéphane, "*Las de l'amer repos...*", op. cit.,

p. 35

5.- "*...avec ma simple ivresse de renaitre
Autre ...*" MALLARMÉ, Stéphane, "*Le pitre châtié*", *Oeuvres Complètes*, op.cit., p. 31.

Interpretamos "simple ivresse" como única ebriedad del espíritu que, por ser fuente del deseo, empuja y motiva a la acción; un delirio sacro (*délire sacré*), fuente de la inspiración y de la creación, del *renacimiento*. El bufón rechaza la condición de payaso, desea cambiar para ser diferente.

Finalmente, la ausencia del objeto se manifiesta en la expresión de la esperanza de su encuentro.

Siempre con la esperanza de retornar al mar,
los mendigos de Azur viajan sin pan...⁶

El sujeto, pues, experimenta una carencia que se revela a través de una necesidad.

Para sus ojos, para nadar en esos lagos...
musa -yo, tu payaso- cabalgó la ventana
y escapé de nuestra carpa...⁷

La carencia del objeto motivará la acción misma del sujeto porque es el elemento que provoca la huida; el deseo la precede y la origina.

2.2 La búsqueda

Una vez definido el objeto de su deseo, el sujeto, consciente de su ausencia, parte a su búsqueda. El bufón sale en busca de unos ojos, de unos "lagos", y pretende también "sumergirse" en ellos, "nadar" en sus aguas purificadoras.

La referencia a la búsqueda del renacimiento espiritual del sujeto es un tema reiterativo en esta parte del proceso. En el caso del ejemplo anterior, el sujeto pretende la realización del renacimiento espiritual y el cambio, al sumergirse en la superficie acuosa de los ojos, de los lagos. Esta es la motivación del sujeto para cabalgar la ventana y huir de la barraca.

6.-"Toujours avec l' espoir de rencontrer la mer,

ils [les mendiéurs d'Azur] voyagent sans pain...", MALLARMÉ, Stéphane, "Le Guignon"
op. cit., p. 28.

7.-"Pour ses yeux, pour nager dans ces lacs...

j' ai Muse -moi, ton pître- enjambé la fenétre
et fui notre baraque...", MALLARMÉ, Stéphane, "Le pître chütié", Versión 1864, op.cit.
p. 1416.

En "Las ventanas", encontramos una vez más el deseo de un renacimiento: el sujeto "quiere renacer portando...[sus]...sueños como diademas..."⁸, deseo que motivará de nuevo la huida: "huyo y a cada encrucijada me aferro"⁹.

Sin embargo, no debe pensarse que la huida es una finalidad en sí misma sino un medio que permitirá al sujeto encontrar el objeto de su búsqueda: "Y triste voy errante tras un hermoso y vago sueño"¹⁰.

2.3 La huida

La huida aparece bajo dos modalidades distintas, la huida real, física, y la huida de la realidad, ilusoria. La diferencia se establece a partir de la manera como se da la escapatoria. En un primer caso, la ventana es el medio utilizado; en un segundo, el sueño.

2.3.1 La huida por la ventana

La ventana es el medio físico que permite y da significado a la huida. El escapar por la ventana traduce y revela un acto de transgresión ya que la puerta es el medio convencional de salida y entrada. Salir por la ventana equivale a negar las convenciones establecidas. Además, y debido a su posición espacial, presenta una dificultad física, un problema que el sujeto debe resolver. Requiere, aparte de la voluntad de partir, cierta agilidad, una destreza que sólo un saltimbanqui puede tener. Sin embargo, para el sujeto que no posee esas capacidades, la ventana sólo puede representar la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado, sin embargo prohibido e inaccesible: "El moribundo...se arrastra para restregar los pelos y los huesos del magro rostro/ En la ventana..."¹¹

De esta manera, la ventana se presenta como un símbolo de prohibición o imposibilidad, como un obstáculo. A diferencia de una pared, que también podría serlo, la ventana permite la visibilidad del

8.- "...aime à renaittre portant...[son]...rève en diadème..." MALLARMÉ, Stéphane, "Les fenêtres", op. cit., p.32.

9.- "je fuis, et je m' accroche à toutes les croisées", op.cit. , v.25.

10.- "Et triste j'erre après un rêve vague et beau.", MALLARMÉ, Stéphane, "Renouveau", op. cit., p. 34.

11.- "Le moribond...se traîne et va coller les poils et les os de la maigre figure/ Aux fenêtres...", MALLARMÉ, Stéphane, "Les fenêtres", op. cit., p. 32.

mundo exterior y por lo tanto, la reiterativa y obsesiva presencia de aquello que se desea.

2.3.2 La huida por el sueño

Frente a la imposibilidad de una evasión física, el sujeto buscará otra vía que le permita la huida y el sueño se la proporcionará. En este caso, el sueño significa la huida de la realidad. El moribundo, "Ebrio, vive, olvidando el horror de los santos óleos, los remedios y la infligida cama..."¹² El objeto deseado puede aparecer más fácilmente en el estado de sueño "Mi alma hacia tu frente donde sueña, ¡oh dulce hermana! un otoño tapizado de efélides..."¹³. El sueño se presenta como la vía de evasión más simple y segura, pero ineficaz e incompleta ya que no responde a la verdadera búsqueda (*quête*) sino a un estado de pasividad y de ilusión.

Mi cerebro, invadido por el sueño y rechazando las funciones exteriores que ya no lo solicitaban, iba a perecer en su insomnio permanente. Imploré a la gran noche que me acogió y extendió sobre mí sus tinieblas...¹⁴

Ya sea real o ilusoria, la huida del sujeto es representativa de la búsqueda del objeto deseado.

2.4 Reconocimiento del objeto deseado

El mundo concreto proporcionará al sujeto una serie de objetos que le servirán de referencia para encontrar el objeto deseado, y que constituirán su mundo circundante. Por ello, para que la búsqueda tenga sentido, es preciso que el sujeto atraviese por una serie de etapas de conocimiento y/o reconocimiento del mundo que lo rodea.

12.- "Ivre, il vit, oubliant l' horreur des saintes huiles, les tisanes, l'horloge et le lit infligé...", MALLARMÉ, Stéphane, *op.cit.*, v. 13.

13.- "Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur, un automne jonché de taches de rousseur...", MALLARMÉ, Stéphane, "Soupir", *op. cit.*, p.39.

14.- "... mon cerveau, envahi par le Rêve, se refusant à ses fonctions extérieures qui ne le sollicitaient plus, allait périr dans son insomnie permanente; j'ai imploré la grande Nuit, qui m'a exaucé et a étendu ses ténèbres...", MALLARMÉ, Stéphane, "Carta a H. Cazalis, 18 de febrero de 1869", in *Correspondance*, *op. cit.*, t.1 CLVII.

2.4.1 Percepción espacial. Oposición de cualidades.

La percepción espacial del sujeto es importante en su proceso de conocimiento del mundo circundante y del re-conocimiento del objeto de la búsqueda.

Un primer elemento que salta a la vista es la particular percepción del espacio. Consideremos el caso donde se logra una deformación del espacio por contraste, una especie de efecto de perspectiva: un objeto grande al lado de uno pequeño podría parecer más grande de lo que realmente es:

“... es como si en las olas yo innovase
mil sepulcros donde, virgen, desaparecería”^{*15}

Al lado de los “mil sepulcros”, la desaparición del bufón parece aún más sorprendente; es la proliferación de sepulcros lo que pareciera devorar al bufón : nulificarlo.

La figura poética que puede explicar este fenómeno es la hipérbole, que consiste en aumentar los semas intensivos de las palabras; en este sentido, una cosa grande se vuelve enorme y numerosos unos cuantos objetos:

Tal se hunde, lejos, la tropa
de sirenas; cual, de revés.
.....
vuestra proa en fausto galopa
de invierno y rayos al través.^{*16}

En estos versos, unas cuantas burbujas se convierten en todo un tropel de sirenas, y un cúmulo de rayos, e incluso, de inviernos, se vuelven tormenta.

15.- “...c’est comme si dans l’onde j’innovais

Mille sépulcres pour y vierge disparaître”; MALLARMÉ, Stéphane, “*Le pitre châtié*”,

v. 18, *op. cit.*, p. 31.

16.- Traducción de Alfonso Reyes, cf. *Journal de l’Alliance Française*, *op. cit.*, también cf.

“Telle loin se noie une troupe

De sirènes mainte à l’envers [...]

Vous l’avant fastueux qui coupe

Le flot de foudres et d’hivers”, MALLARMÉ, Stéphane, “*Salut*” v. 4-5 y v.7-8,

op. cit. p. 27.

A su vez, un objeto pequeño se convierte en casi nada:

Nada, esta espuma: verso es
virginal: apenas copa... *17

La espuma es algo insignificante, esencia pero también transparencia. El champagne llena la copa con su efervescencia, pero la cantidad de líquido es mínima; las burbujas aparentan consistencia pero son insubstanciales. En el contexto del poema, espuma es en efecto, sinónimo de verso "virginal", es decir, vacío, que no lleva ningún mensaje.

Por otro lado, la palabra "espuma", tal y como lo indica el poema, designa una pausa, el corte -"la coupe"- del hemistiquio del primer verso, un espacio vacío: "(Nada), esta espuma, (verso virgen),/ que no designa mas que el corte"*18

Independientemente del punto de vista, "espuma" tiende a disolverse en el poema.

El sujeto intentará ocupar un lugar dentro de este mundo de excesos y ausencias. Es justamente la apreciación hiperbólica del mundo por el sujeto la que lo fatiga: "Enervado, caigo agobiado por el perfume de los árboles"*19

El sujeto que pretendiera establecer un intercambio de energía con esa cantidad de materia, tendría que someterse a una pérdida, a un desgaste. De ahí su cansancio:

Grandes flores y muerte balsámica
para el fatigado poeta que la vida marchita *20

17.- Traducción de Alfonso Reyes, *op. cit.*, cf. "Salut":

"Rien, cette écume, vierge vers,

A ne désigner que la coupe", MALLARMÉ, Stéphane, *op. cit.*, p. 27.

18.- "Salut" v. 1-2, MALLARMÉ, Stéphane, *op. cit.*, p.27

19.- "Puis, je tombe énérvé de parfums d'arbres, las", MALLARMÉ, Stéphane, "Renouveau", v.9 p. cit., p.34.

20.- "De grandes fleurs avec la balsamique Mort

Pour le poète las que la vie étiole", MALLARMÉ, Stéphane, "Les fleurs", v.23-24, *op. cit.*, p. 34.

2.4.2 Percepción espacial. Oposición unicidad-pluralidad.

Un segundo tipo de deformación por contraste es la apreciación de un objeto aislado, separado de un conjunto y que, por esta razón, se vuelve "especial". En el poema "Mis libros cerrados...", el sujeto elige "Una ruina entre mil espumas bendecida..."^{*21} La ruina es diferente de todas las demás porque ha sido escogida y porque existe un efecto de perspectiva: podría creerse que se trata de la ruina más importante porque subjetivamente está separada de las otras mil.

En otro ejemplo encontramos al objeto realmente aislado: "Caracol nulo sobre las credencias, en el salón vacío..", un caracol nulo, que no cumple nada, la única presencia en el salón vacío ya que el dueño de la casa fue a recoger llanto a la Estigia. E incluso podemos deducir del mismo poema que no hay ningún caracol en el salón vacío: "Sobre las credencias del salón vacío, ningún caracol..."^{*22}

La disgregación del universo y la separación de la unidad, del conjunto, provocan en el sujeto vértigo y soledad: "A este mártir que viene a compartir la cama / donde el feliz rebaño de los hombres está acostado."^{*23} O bien el fenómeno contrario, el sentirse ahogado por un exceso de objetos: "Mil sepulcros donde, virgen, desaparecería"^{*24} e incluso hasta su posible desintegración: "Desecho, caigo agobiado por el perfume de los árboles"^{*25}.

El sujeto debe analizar la progresiva nulificación del objeto con el fin de estudiarlo, pues gracias a este proceso tomará conciencia del proceso que atraviesa.

21.- "Une ruine, par mille écumes bénie...", MALLARMÉ, Stéphane, "Mes bouquins enfermés...", v.3, op. cit., p. 76.

22.- "Sur les crédences, au salon vide, nul ptyx"; "(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx...", MALLARMÉ, Stéphane, "Ses purs ongles...", op. cit., p. 68.

23.- "A ce martyr qui vient partager la litière

Où le bétail heureux des hommes est couché";

MALLARMÉ, Stéphane, "L'Azur", v. 23-24, op. cit., p. 37.

24.- "Mille sépulcres pour y vierge disparaître", MALLARMÉ, S. Stéphane "Le pitre châtié", v. 8, op. cit., p. 31.

25.- "Puis je tombe énérvé de parfums d'arbres, las", MALLARMÉ, Stéphane, "Renouveau", v. 9, op. cit., p. 34.

2.4.3 Percepción espacial. Oposición presencia-ausencia.

Hasta este momento hemos visto dos variantes de la deformación del espacio por un "efecto de perspectiva": un objeto en medio de una proliferación de elementos y un objeto separado del conjunto al que pertenecía.

Pero las posibilidades de mutación del espacio no se han agotado. Por ello se analizará ahora la deformación del espacio por un efecto de contraste: la confrontación de una vacuidad y de una presencia. Una ventana viene a ser el espacio horadado en el muro de tela. Los miembros del bufón están desnudos en medio de las ondas*²⁶; "El gran crucifijo" está en el "muro vacío"*²⁷ "El cerebro" está "vacío como el recipiente de fardo"*²⁸.

Debido a este juego de contrastes que ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias, nos enfrentamos constantemente con toda una gama de situaciones tan caricaturescas que llegan a lindar en lo grotesco.

Tomemos por ejemplo el verso 3 de "Las ventanas": "El gran crucifijo hastiado del muro vacío" *²⁹, cuya posible interpretación es que el gran crucifijo está aburrido del muro vacío. Obtenemos esta conclusión si consideramos que "hastiado" está en aposición a "El gran crucifijo". El aburrimiento del crucifijo tiene lugar debido a la blanca monotonía de la vacuidad del muro. Se acentúa más el contraste si consideramos que se trata de la confrontación del "muro vacío" (una vacuidad), con "el crucifijo aburrido" (una presencia). Versos más adelante, el viejo, sujeto del poema, "se arrastra para restregar / los vellos blancos y los huesos del magro rostro / a la ventana ...". La impresión de grotesca deformación física nos es dada por los elementos evocados -"vellos" y "huesos del magro rostro"-, y por el hecho de que la ventana, una presencia que aparenta ausencia, transfigura la ya deforme cara del anciano.

Esta presencia, la ventana, le da la posibilidad de contemplar su imagen metamorfoseada: "...sus ojos Ven galeras de oro bellas como los

26.-MALLARMÉ, Stéphane, "J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre", v. 4; "Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets", v.7; "Le pitre châtié", version 1864, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p.1416.

27.- MALLARMÉ, Stéphane, "Vers le grand cricifix ennuyé du mur vide", v. 3, "Les fenêtres", op. cit., p. 32.

28.- MALLARMÉ, Stéphane, "L' Azur", op. cit., p.37.

29.- MALLARMÉ, Stéphanne, v. 3, "Les fenêtres", op. cit., p. 32.

cisnes", de soñar con el universo del Ideal "En el primer cielo donde la belleza florece", de desprenderse del mundo concreto "olvidando el horror de los santos óleos", y de recordar³⁰. Mas todo lo que proporciona la ventana es ilusión. Las únicas presencias son el sujeto, la ventana y lo que pueda haber tras ella. Incluso transgredir el límite de la ventana es riesgoso, puede ser que no haya nada detrás: "Hay manera.../de traspasar el cristal por el monstruo insultante y de huir.../Con el riesgo de caer eternamente"³¹.

Otro ejemplo de esta oposición ausencia-presencia lo encontramos en el soneto "El virgen, el vivaz, el hermoso presente...":

Fantasma que a este sitio su puro brillo asigna,
se pasma ya en el sueño helado del desprecio
que el Cisne viste en medio de su inútil exilio.³²

En este poema encontramos una doble presencia: el cisne y el "lago duro" que contiene al pájaro aprisionado. Estas presencias son también ausencias: el lago no es más que el "sueño helado del espacio", que el cisne viste. Pero por otro lado el lago es el "transparente glaciar" y, así como la ventana en "Las ventanas" impedía al viejo salir, "la escarcha" impedirá al pájaro volar.

Interpretándose de otra manera, podría tratarse de una presencia que por su transparencia pareciera ausencia. Es con base en esta supuesta vacuidad que el pájaro pretende levantar el vuelo o, al menos "sacudir esa blanca agonía". Pero he aquí que su espíritu se llena de terror al constatar que esta ausencia lo tiene aprisionado "...mas no el horror que apresa su

30.- "Se traîne et va...coller/Les poils blancs et les os de la maigre figure/ Aux fenêtres..." , v.5-8; "...son oeil Voit des galères d'or belles comme des cygnes", v. 16-17, "Au ciel antérieur où fleurit la beauté", v.39, "...oubliant l'horreur des saintes huiles", v. 13; MALLARMÉ, Stéphane, *op. cit.* , p. 32-33.

31.- "Est-il moyen,...D'enfoncer le cristal par le monstre insulté/ Et de m'infuir.../Au risque de tomber pendant l'éternité?" , v. 46-49, MALLARMÉ, Stéphane, *op. cit.* , p. 32-33.

32.- "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,

Il s'immobilise au songe froid de mépris

Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne", cf. MALLARMÉ, Stéphane, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui." *op.cit.*, v. 12-14, p. 67.

plumaje..."

Y de nuevo encontramos una ironía:

"Un cisne de otro tiempo recuerda que magnífico
Pero sin esperanza, es él quien se libera"

El cisne sigue siendo cisne, pero al no poder volar, se convierte en un fantasma, en una ausencia que se diluye en el brillo del lago y se funde en su ausencia misma: "Fantasma que a este sitio su puro brillo asigna..."³³.

2.5 Metamorfosis del objeto.

Al buscar el objeto que lo satisfaga, aquél con el que pueda entrar en interacción, el sujeto constata que puede reelaborar una nueva realidad gracias a la acción "mágica" de la palabra, que consiste en la destrucción de ésta última al efectuarse la traslación de significados.

2.5.1 Traslación de significados.

Un factor determinante para que esa metamorfosis tenga lugar, es el cambio en el concepto que lo define; en el ejemplo de la sección anterior, el pájaro se convierte en paisaje, una vez que se ha inmovilizado en un exilio inútil ³⁴. De esta manera, la traslación de los significados :

{ cisne—> blancura—> blancura del glaciar }

es lo que destruye el signo "cisne".

La simple traslación lingüística implica una metamorfosis en el sujeto; su reificación, su disolución en el paisaje. Pero, sobre todo, su nulificación como sujeto.

33.-Traducción Ulalume González de León in *Stéphane Mallarmé (Edición bilingüe) Material de lectura*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, [Nota introductoria y selección de Salvador Elizondo], pp.24-25, cf. MALLARMÉ, Stéphane, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", op. cit., p. 68, "Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris...", v.11 ; "Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre", v. 5-6; "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne...", v. 12.

34.- "Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris./ Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne."; MALLARMÉ, Stéphane, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", v. 11, 12, op. cit., p. 68.

Aun cuando la palabra ha ejercido una acción "mágica" sobre la realidad, deformándola, no hay que perder de vista que también -y simultáneamente- se ha operado la reelaboración de otra. El cisne ("cygne"), deja de ser objeto, ahora es "signe" (signo), elemento de una nueva realidad: una realidad semiológica.

Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en el poema "Salut". La nada se convierte en espuma y esta en verso:

{ Nada ==> espuma ==> verso virgen }

En este caso la traslación se ve favorecida por la contaminación semántica entre las palabras al yuxtaponerse en el mismo verso: "Nada, esta espuma, verso virgen..."³⁵

2.5.2 La pérdida de significación en la repetición de formas.

Antes de descubrir la nueva realidad producto de la metamorfosis por traslación de significados y el lenguaje que la designa, veamos otro modelo en el que un proceso de tipo semiológico altera de manera significativa el marco de referencia en que se inscribe el sujeto y su mundo, que designamos como pérdida de significación por repetición.

El proceso por el que atraviesa el bufón del poema "El bufón castigado" es representativo de este fenómeno, ya que la presencia y la existencia del payaso están condicionadas sólo por sus gestos "Diferente al payaso que con el gesto evocaba..."³⁶ Sin ellos el payaso no tiene razón de ser. Son su máscara y su lenguaje. Sus muecas son importantes por la hilaridad que provocan, pero están desprovistas de significado. En sí mismo, el gesto no representa nada, es una deformación física de la carne y/o del cuerpo, un signo vacío, un mero significante.

La comicidad es consecuencia de la pérdida de significación en la repetición mecánica. Nuestra atención se pierde en la repetición de la forma, lo que conlleva por ende una pérdida del significado. Edgar Allan Poe y el mismo Mallarmé, antes que Bergson, habían hecho esta observación

35.- "Rien, cette écume, vierge vers ...", MALLARMÉ, Stéphane, "Salut", v.1, op. cit., p. 28.

36.- "Autre que l' histrion qui du geste évoquais..." MALLARMÉ, Stéphane, "Le pitre châté", v. 2, op.cit., p. 31.

y estudiado este fenómeno. *37

2.5.3 El reflejo

El gesto y su repetición nos parecen anunciar la deformación de una realidad y, sobre todo, la reelaboración de otra.

Una modalidad de la repetición es el reflejo. En esta sección se analizará el reflejo en el agua, en los ojos, en las ventanas, en el espejo y en el sueño y se verá cómo dicho fenómeno contribuye a la elaboración de un doble ideal del universo sensible.

2.5.3.1 El reflejo en el agua

El bufón del poema "El bufón castigado", mira la imagen deformada de su rostro reflejado por el agua; con ella evoca los gestos del payaso que sigue siendo. Aun cuando lave su cara para quitar el maquillaje, el reflejo le recordará a cada instante cuál es su condición y nunca podrá escapar de ella.

ignorando ¡ingrato! que era todo mi sagrario
ese afeite ahogado en el agua pérfida de los glaciares*38

Por otra parte, como el malvado Hamlet -"le mauvais Hamlet"-, se da

37.- "...olvidar a mi propia persona durante una noche entera, vigilando la derecha llama de una lámpara o de las brasas del hogar; soñar durante noches enteras con el perfume de una flor; repetir monótonamente cualquier palabra vulgar, hasta que su sonido, por las frecuentes repeticiones, dejara de presentar una idea cualquiera a la inteligencia...", cf. POE, Edgar Allan, "Berenice", *Narraciones extraordinarias*, México, Porrúa, 1986. También ver MALLARMÉ, Stéphane, "La Pénultième est morte"; "...que remplazaba una voz que pronunciaba cada palabra con un tono descendiente "La Penúltima murió": la frase se repetía, virtual, desprendida por alguna previa caída de pluma o rama y permanecía a través de la voz pronunciada, hasta que al fin se articulaba sola y vivía con personalidad propia..."; "...que remplace une voix prononçant les mots sur un ton descendant: "La Penultième est morte" ...La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité ...", op. cit., p. 272.

38.- Traducción de Pablo Mañé Garzón in MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía Completa*. [Edición bilingüe], t.1, Barcelona, Ediciones 29, 1979, cf. también:

" Ne sachant pas, ingrat! que c' était tout mon sacre

Ce fard noyé dans l' eau perfide des glaciers"; "Le pitre châtié", v.13-14, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p.31

cuenta gracias al reflejo de que se convierte en espectador de su propia imagen, a la vez que es actor. Pero no sólo es actor por ser un payaso, sino porque parece la inquietante plasticidad de la imagen reflejada articular gestos:

Diferente al payaso que con el gesto evocaba,
como con mi pluma y el innoble hollín de los quinqués...³⁹

El bufón puede abandonar a la musa y traspasar las ventanas, mas no podrá escapar a su condición. Gracias a la representación de su imagen reflejada, el bufón toma conciencia de su papel simultáneo de actor y espectador. Al saberse espectador de su imagen, el sujeto recordará que es bufón, así como que es poeta, al ver la pluma y la tinta con que escribía.

El reflejo en el agua se presenta bajo distintas modalidades. Hasta este momento se han considerado aquellos pasajes donde el movimiento del agua no es tan brusco. La corriente provoca cierto vértigo porque imaginamos que puede llevarse, con el maquillaje, la imagen misma:

Sin saber, ¡ay de mí! que al irse con el agua
El tizón de mis cabellos y el afeite de mi cara ...⁴⁰

Si el maquillaje -"le suif" et "le fard"-, que determina la existencia del payaso, desaparece o se hunde en el agua, el sujeto queda indeterminado, con una sensación de vacuidad expresada por el "¡Ay de mí!" y el "¡ingrato!", con la sensación de ser "aquel afeite hundido en el agua pérfida del glaciar", inutilizado y transportado por la "nieve de los glaciares": "Del principio Me miro en el agua que corre, pasa insensiblemente a Yo estoy en el agua que corre..."⁴¹. A partir de ese momento comienza el desdoblamiento de la personalidad del payaso:

39.-" *Autre que l' histrion qui du geste évoquais...*", MALLARMÉ, Stéphane, "Le pitre châtié", v.2, op. cit.

40.-" *Ne sachant pas, hélas! quand s' en allait sur l' eau*

Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau"; "Le pitre châtié", v.12-13, version 1864, op. cit., p. 1416.

41.-" *De la formule Je me vois dans une eau qui s'écoule il passe insensiblement à Je suis une eau qui s'écoule...*"; GENETTE, Gérard, "Le complexe de Narcisse", *Figures I*, Paris, Seuil, p. 27

"estoy aquí", supone también "estoy en el agua que me transporta". Gracias a este desdoblamiento, el bufón puede mirarse con objetividad y, en este proceso, reificarse.

...mi presencia me causa náusea: retrocedo frente a un espejo al ver mi apagado y degradado rostro y lloro cuando me siento vacío y no puedo escribir ni una palabra en mi papel implacablemente blanco... *42

En suma, todo gira en torno a un proceso de reflexión: el sujeto reflexiona y es reflejado. Si no se tratara de agua en movimiento, -como en el caso del agua estancada, por ejemplo, la de un lago-, nos encontraríamos frente a otro fenómeno de vértigo, de reflexión. El lago refleja el mundo exterior. Al ver la imagen podríamos incluso preguntarnos si se trata de un reflejo, del contenido del fondo marino o de un espejismo. De ahí que pueda prestarse a confusión la pintura de un paisaje acuático:

Sereno escogeré un joven paisaje
que pintaré aun en las tazas, distraído;
una línea pálida y delgada de azur sería
un lago en medio del cielo de porcelana desnuda... *43

Decía Genette: "La extensión marina...[no es más] que un vertiginoso principio de simetría..."*44. En los poemas de Mallarmé este principio es más profundo todavía: cuando refleja el Azur, el lago se convierte en el Azur mismo y se vuelve "sacré", y en función de esa pureza, inaccesible: "...es como si en las olas innovase / Mil sepulcros donde, virgen, desaparecería..."*45. Por efecto mismo del reflejo "là-haut" -el arriba- se contamina y se vuelve "ici-bas", -el mundo de abajo-, insoportable. Por ello el sujeto desearía que algo lo escondiera:

42.- "Puis j'ai le dégoût de moi: je recule devant les glaces, en voyant ma face dégradé et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc.", Carta a H. Cazalis, enero de 1865, *Correspondence*, op. cit., t.1 LXXVII.

43.- "Serein je vais choisir un jeune paysage / Que je peindrais sur les tasses, distrait / Une ligne d'Azur mince et pâle serait / Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue..."; MALLARMÉ, Stéphane, "Las de l'amer repos...", v. 22-25, op. cit., p.35.

44.- "L' étendue marine ...[n'est] qu'un vertigineux principe de symétrie". GENETTE, Gérard. "Le Complexe de Narcisse"; *Figures I*, op.cit., p. 28.

45.- "... c'est comme si dans l'onde j'innovais

Mille sépulcres pour y vierge disparaître", MALLARMÉ, Stéphane, "Le pitre châtié" v. 7-8, op. cit., p. 31

Brumas, suban y viertan sus monótonas cenizas
con largos girones brumosos en el cielo
que ahogará el lívido pantano del otoño
para crear sobre él un gran techo silencioso...^{*46}

El pantano representa mayor peligro por disimular su profundidad en el agua turbia: de ahí viene el miedo a ser devorado por el lago, o por el "Azur". A pesar de todo, si el bufón hubiese querido escapar de la Musa, no habría podido hacerlo de otra manera más que por agua: por tierra habría sido imposible: "El caminar es servidumbre, el vuelo y la natación son ambos libertad y posesión..."^{*47}. El bufón, por su ligereza y constitución física de saltimbanqui, posee el primer don, es decir, el de poder "volar", que utiliza, como hemos visto, para huir de la barraca; también posee el de nadar: "...me sumergí como un traidor/ en aquel lago prohibido..."^{*48}

Hasta este momento ha sido en el lago donde el fenómeno del reflejo se ha dado de manera más acabada. Pero no debe olvidarse que existen otros elementos que lo propician, por ejemplo, los ojos, las ventanas, los sueños y -evidentemente- los espejos.

2.5.2.2 El reflejo en los ojos.

Es bastante significativo que la versión definitiva del poema "El bufón castigado" yuxtaponga las dos palabras juntas: "Ojos, lagos"^{*49}. Este choque de palabras provoca la contaminación semántica entre ellas, es decir, la posibilidad de integrarse dentro de un mismo campo semántico.

En la primera versión, fueron la simetría de la construcción y la figura fónica [PUR] [SE] que precede a estas palabras, las que las hacían casi sinónimas: "Pour ses yeux, pour...ces lacs"^{*50}

46.- "Brouillards, montez! versez vos cendres monotones

Avec des longs haillons de brume dans les cieux

Qui noiera le marais livide des automnes

Et bâtissez un grand plafond silencieux..."; MALLARMÉ, Stéphane, "L'Azur"

v. 9-12, op. cit., p.37

47.- "La marche est servitude, le vol et la nage sont tous deux liberté et possession..." , GENETTE, Gérard, "L'univers réversible", *Figures II*, Paris, Seuil, p.10.

48.- "...j'ai plongé comme un traître / dans ce lac défendu..." , "Le pitre châtié" v.12-13, version 1864, op.cit., p. 1416

49.- "Yeux, lacs ..." , "Le pitre châtié", v.1, op. cit., p. 31.

50.- "Para sus ojos, para...esos lagos..." , "Le pitre châtié", v.1, version 1864, op.cit., p. 1416.

En una palabra, la equivalencia de sonido proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica...⁵¹.

Estos procedimientos poéticos refuerzan su característica común: la posibilidad de reflejar el mundo exterior:

Nada, ni los jardines que los ojos reflejan sujetará este pecho, naufrago en mar abierta...⁵²

Los ojos reflejan la imagen a manera de espejo convexo: los objetos en primer plano aparecen más grandes que los otros. Pero la imagen reflejada por los ojos es más inquietante porque al mirarnos en ellos, tenemos la impresión de estar encerrados, como si una parte de nosotros, de nuestra alma, perteneciese a la persona que nos está mirando, como si "nadáramos" en la superficie líquida de los ojos.

Como los ojos y los lagos, las ventanas reflejan el mundo exterior.

2.5.2.3 El reflejo en las ventanas.

La ventana permite varias posibilidades de reflexión: ver a través de ella el mundo exterior y, como en un espejo, vernos a nosotros mismos. Pero también podemos apreciar el efecto de una superposición. Al mirar el cielo y al mismo tiempo mirarnos en la ventana, exclamaríamos "Me miro y me veo ángel"⁵³. Si se tratara del lago, el mirarnos en la ventana sería como estar en el fondo; entonces exclamaríamos: "¡Y muero!". Si sólo nos miráramos en la ventana, seríamos espectadores de nuestra propia imagen, como frente a un escenario o una pintura. En este sentido, podemos comprender el verso "—Que la ventana sea el arte o la misticidad—"⁵⁴. Dependerá pues de lo que refleje la ventana. Azur o lago es la ventana donde el sujeto tomará conciencia de su condición y encontrará su verdadero renacimiento.

51.- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 379.

52.- Traducción de Alfonso Reyes cf. *Journal de l'Alliance Française*, op. cit., p. 19, cf. también:

"Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la merse trempe", "Brise Marine", v. 4-5, op. cit., p. 38.

53.- "Je me mire et me vois ange... Je meurs!", MALLARMÉ, Stéphane, "Les fenêtres", v. 29, op. cit., p. 32.

54.- "—Que la vitre soit l'art, soit la mysticité—", op. cit., v. 30

que hacia alguna ventana hiciera,
no de otro vientre sino tal
que alguien, filial, pudiera nacer*55

La ventana es una versión del espejo: retoma de éste la posibilidad de reflejar el mundo.

2.5.2.4 La nulificación en el espejo.

La imagen que nos proporciona el espejo es aparentemente menos peligrosa que la real porque la suponemos virtual, inaccesible. Herodías, al ver el miedo de su nana frente a la corporeidad de su cabellera, exhorta a la anciana a peinarla dentro del espejo:

Ayúdame, pues así no osas ya verme
a peinarme con displicencia en un espejo*56

Herodías aparece frente al espejo como una sombra lejana, a pesar de haberle exigido una prueba de su realidad. Pero lo más terrible para ella fue constatar la verdad de la imagen, la certidumbre de su realidad, la "desnudez del sueño", así como ver disuelta, dispersa, su imagen en la superficie acuosa del espejo. El espejo es un boquete en la ahora "supuesta realidad". Con él se adquiere la posibilidad de acceder a la realidad que está del otro lado. Es por ello que todo lo que rodea a Herodías existe en función del espejo:

Y todo a mi alrededor, vive en la idolatría
de un espejo que refleja en su durmiente calma
a Herodías de diamantina mirada clara ...

El espejo se convierte en el lugar de la metamorfosis. En el poema "en ix", el espejo capta el entorno para transformarlo y convertirlo en una realidad diferente:

55.- Traducción Ulalume González, *op. cit.*, cf. también: "Telle que vers quelque fenêtre/ Selon nul ventre que le sien,/ Filial on aurait pu naître.", MALLARMÉ, Stéphane, "Une dentelle s'abolit", *op. cit.*, p. 74.

56.- "Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir / A me peigner nonchalemment dans un miroir...", v. 27 y 28, p. 44

"Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie / D'un miroir qui reflète en son calme dormant / Hérodiane au clair regard de diamant...", v. 64-66, p.48; MALLARMÉ, Stéphane, "Hérodiane", Scène II, *op.cit.*

...el espejo recibe y sepulta el solsticio de invierno, la medianoche, el cuarto abandonado, la ninfa muerta - todos esos signos que denotan la conciencia vacía- para, por una suerte de reversión instantánea, transformarlos en los centellos de la Osa Mayor.*57

Las estrellas de la constelación de la Osa Mayor, el "septuor", son el símbolo del Universo inscrito en un orden cósmico, fijo e inmóvil: son signos que se presentan en el espejo; como en una hoja, pueden ser leídos. Herodías también ve en el espejo un libro abierto en cuyas páginas puede leer los signos que sus recuerdos conformaron:

Sueños y buscando mis recuerdos que son
como hojas bajo tu hielo de hueco profundo...*58

El espejo es el lugar de la transformación porque convierte el objeto en su doble ideal que aparece en la página del espejo como un signo.

2.5.2.5 El reflejo en el sueño.

El sueño también se nos presenta como un espejo, el espejo de la vida: "El mundo del sueño o de la locura aparece también como el reflejo o el doble simétrico del mundo "real" y viceversa..."*59 Pese a la impresión de inconsistencia, tenemos la certeza de vivir otra vida, de naturaleza distinta. El sueño no es una amenaza para la realidad del sujeto e incluso se presenta a veces como algo gratificante. Tal es el caso del anciano de las ventanas: el sueño le permite vivir y olvidar el horror a los "santos óleos".

Al ser un reflejo del mundo, el sueño no equivale forzosamente a una transgresión de la realidad y como ya hemos dicho, tampoco aparece como un peligro real. El sueño, artificio al que recurrirá el sujeto para poner a prueba sus hipótesis, puede ser el medio y el lugar de la revelación:

En cuanto a mí, hace dos años que cometí el pecado de ver al Sueño en su ideal desnudez, de tal manera que tuve que construir entre él y yo un musical misterio de olvido. Ahora, he concebido la horrible visión de una obra pura y casi pierdo

57.-PAZ, Octavio, "El soneto en ix. (1868-1968)" Traducción: literatura y literalidad, op. cit., pp. 43-44.

58.- "Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont

Comme des feuilles sous la glace au trou profond..."; MALLARMÉ, Stéphane, "Hérodiade"

Scène II v. 47 y 48 in op. cit., p. 44

59.- "Le monde du rêve ou de la folie apparaît aussi volontiers comme le reflet ou le double symétrique du monde "réel"; même à l'envers"; GENETTE, Gérard. "L'univers réversible" in Figures I. op. cit.

la razón... *60

Pero la imitación, el reflejo que proporciona el sueño es una manera de transmutación del mundo: la primavera es malsana y el invierno lúcido *61.

Aunque esta transmutación puede no presentar un peligro para el sujeto por no inscribirse en su realidad, puede en cambio proporcionarle los medios para conocerse y conocer el mundo : su realidad.

Sin el reflejo, sin esa "nada", el sujeto no habría podido ser lo suficientemente objetivo para percatarse de la alegría y felicidad ficticias de las que gozaba: el sol secaba su cuerpo nuevo, la nieve de los glaciares se posaba en su carne revitalizada, su desnudez exhalaba pureza *62.

"En sí mismo, el reflejo es un tema equívoco: el reflejo es un doble, es decir, a la vez un "otro" y un "mismo..." *63. Esto es para el sujeto un consuelo porque él y su realidad son diferentes sin dejar de ser los mismos; fue doloroso reconocer el mundo circundante y darse cuenta de que estaba inmerso en un mundo de objetos nulos, vacíos en su individualidad al contraponerse con la gran inmensidad de materia. Incluso, la traslación lingüística implicó una metamorfosis en el sujeto: su disolución en el paisaje, su nulificación. La palabra ha ejercido una acción "mágica" sobre la realidad, deformándola y simultáneamente reelaborando otra. Un proceso de tipo semiológico ha alterado de manera significativa el marco de referencia en el que se inscribe nuestro sujeto y su mundo.

2.6 Percepción temporal del mundo

La oposición desde el punto de vista espacial ha sido importante para la primera apropiación del objeto: el contraste y el aislamiento fueron los medios idóneos para estudiarlo. Pero una vez estudiada la posición relativa entre los objetos, surge para el sujeto la necesidad de percibir su evolución, sus interrelaciones en el tiempo.

60.- "Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais annoncer entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant arrivé à la vision horrible d'une oeuvre pure, j'ai presque perdu la raison ..."; Carta a F. Goppée, abril de 1868, *op. cit.*, t.1 CXXXVI

61.- "Le printemps maladif a chassé tristement / L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide"; MALLARMÉ, Stéphane, "Renouveau", v. 1-2, *op. cit.*, p. 34.

62.- "Le soleil du matin séchait mon corps nouveau.", v. 9, "La neige des glaciers dans ma chair assainie...", v. 11, "Le pitre châtié"; version 1864; "Tout à coup le soleil frappe la nudité/ Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre..."; MALLARMÉ, Stéphane, "Le pitre châtié", v.10-11, *op. cit.*, p. 31.

63.- "En lui même le rélet est un thème equivoque: le rélet est un double, c'est à dire à la fois un autre et un même...", GENETTE, Gérard, "Complexe de Narcisse", *op. cit.*, p. 21.

2.6.1 Ruptura en la continuidad temporal

En el poema "Las ventanas", la boca del viejo del hospital, está "Fibrosa y ansiosa de azul"^{*64}; pero la misma boca no siempre ha estado así: "Ella, joven, fue a respirar su tesoro;/aquella virgen piel de antaño..."^{*65}. Es claro que ha sufrido una transformación: el tiempo ha ejercido irremediabilmente su acción en el objeto.

En el poema "Mis libros cerrados..." el sujeto va a elegir "Una ruina, en la lejanía de sus días triunfales..."^{*66}. La ruina, -lo que queda de una edificación-, fue en otro tiempo un monumento admirado. También sufrió cambios en su naturaleza debido al paso del tiempo.

2.6.2 Ruptura en relaciones causales

El tiempo separa dos estados diferentes del mismo objeto. A pesar de todas las elucubraciones que podamos hacer sobre este fenómeno, nos enfrentamos a un proceso lógico. Sabemos que después de cierto tiempo las cosas sufrirán cambios y que, por ende, puede haber relaciones de causa-efecto entre las diversas etapas.

Constatamos, no obstante, que estas relaciones causales se ven anuladas cuando no se obtiene la consecuencia prevista. Al mirarse en la ventana, el viejo moribundo de rostro magro, sujeto del poema "Las ventanas" ve aparecer, en lugar de su imagen deforme, una visión alentadora: "Me miro [...] y me veo ángel"^{*67}.

Alescapar de la tienda, el payaso pensaba encontrar el renacimiento y la felicidad; con gran dolor, se da cuenta que no pudo alcanzar lo que pretendía: "Ignorando, ingrato! que era todo mi sagrario,/ ese afeite ahogado..."^{*68}.

En el poema "Brisa marina" el sujeto decide partir, pues no encontró en sus lecturas la chispa que avive el fuego de la inspiración, y cree que encontrará la aventura en lugares desconocidos; los pájaros que evoca están inspirados sólo por estar entre espumas desconocidas: "...siento a las aves ebrias/ De estar entre la ignota espuma y los cielos..."^{*69}. Pero puede suceder que los barcos sean vencidos por el viento de los huracanes, que queden rotos los mástiles, inalcanzables los fértiles islotes y perdidas todas las esperanzas.

64.- "Fièvreuse et d'azur vorace"; "Les fenêtres", v. 9, MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 32.

65.- "Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,/ Une peau virgine et de jadis"; op. cit., v.10-11

66.- "Une ruine...au loin de ses jours triomphaux"; "Mes bouquins renfermés..." v. 3-4 op. cit. p. 76

67.- "Je me mire... et me vois ange"; "Les fenêtres" v.29, op. cit., p. 32

68.- Traducción de Pablo Mañé, op. cit., cf. también: "Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre/ Ce fard noyé..."; "Le pitre châtié", op.cit. v. 13-14

69.- Traducción de Salvador Elizondo, op. cit. cf. también: "...je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieus", "Brise Marine", v.2-3, op. cit., p.38.

A pesar de que la consecuencia esperada no se realiza, la visión cataclíctica no intimida al sujeto: es el canto de los marineros el que, como un encantamiento y como un eco de Baudelaire, lo invita a la partida. Es la poesía de otros la que lo alienta, a pesar de la factibilidad del naufragio. "¡Mas, oh corazón mío, escucha la canción de los marineros!"^{*70}. Pero en muchas ocasiones, la sorpresa es desagradable; la reacción inmediata de desasosiego no se hace esperar: "Sin saber, ¡ay de mí!... que esa suciedad era todo mi genio"^{*71}. Mucho más turbado aún se encuentra el sujeto, cuando el efecto inesperado tiene que ver con su capacidad de creación poética:

Por más que tiro el cable con el que el Ideal suena [...]
la voz sólo llega hueca y fragmentada...^{*72}

El sujeto podrá intentar escribir y alcanzar los límites de la belleza ideal que le exige el quehacer poético, mas al haber una ruptura en el ciclo de la continuidad temporal, no lo logrará. En otro tiempo la ya vacía mente del sujeto podía acceder a la creación, pero ahora no tiene la capacidad.

En conclusión, la esterilidad en el proceso de creación es el resultado de un trastocamiento de los elementos que intervienen en procesos temporales o lógicos, donde la causa ha sido de antemano establecida. Si la esterilidad pertenece al proceso de integración del mundo es porque todo lo que hipotéticamente pudo haber surgido no tendrá lugar, no existirá, aún cuando tenga una verdadera causa, un empuje inicial, una motivación o simplemente, un deseo: "Una gloria por la que hui de mi adorable/ infancia..."^{*73}

2.7 Ruptura objeto-idea

Hasta este momento se ha estudiado la interrelación entre el sujeto y los objetos en el tiempo y la ruptura entre una causa y la consecuencia esperada, o entre un evento y el acaecido unos momentos después. A su vez, el sujeto se ha sentido implicado en el proceso, sobre todo porque este último afectaba su capacidad de creación.

No obstante, el sujeto deseaba esa dislocación en los procesos lógicos. Ya habíamos apuntado anteriormente (cf. p. 12) que el sujeto se ahogaba en la materia que lo rodeaba:

70.-"Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!", op. cit. , v.16

71.-"Ne sachant pas, hélas! ... que cette crasse était tout le génie"; "Le pitre châté", v.12-14, op. cit. , p.1416.

72.-"J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal [...] / Et la voix ne me vient que par bribes et creuse!"; "Le Sonneur", v. 10 y 12, op. cit. , p. 36

73.-"Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance/ Adorable..." "Las de l'amer repos..." op.cit. p.35

¡Ay, el mundo de aquí abajo es el amo!
Su obsesión me provoca repugnancia ...*74

Por eso, la ausencia de los objetos puede representar para el sujeto una liberación momentánea de la evolución cíclica de los objetos:

Triunfalmente evadido el hermoso suicidio
¡tización de gloria, sangre por espuma, oro, tempestad!
Oh risa, si a lo lejos una púrpura se apresta,
regia, a no decorar sino mi tumba ausente...*75

De la misma manera, el bufón que escapó de la musa, pretende purificarse en el agua: "Con mi pierna y brazos límpido nadador traicionero/ de saltos múltiples..."*76. Una vez que ha mojado su cuerpo, y debido al efecto del sol "hilarante" y al golpe que con puños irritados lanza el astro contra su cuerpo, su desnudez ya purificada "se exhala", se escapa de su piel convertida en sonidos metálicos.

Por medio de la metamorfosis, consecuencia de la energía solar, el cuerpo se ha evaporado convirtiéndose en música. El objeto se ha disuelto, convirtiéndose en idea.

El propósito del sujeto será entonces deshacerse de toda la materia que le rodea y/o de las fuerzas existentes entre los objetos. En esa dinámica, el objeto ni siquiera pasa a ocupar un segundo término. A continuación se analizará el segundo cuarteto del soneto "Cuando con ley fatal lo amenazó la sombra..."

...¡Oh lujo, estancia
de ébano en que sólo por seducir a un rey
tan célebres guirnaldas muriendo se retuercen,
un orgullo mentido por las tinieblas eres
para este solitario al que la fe deslumbra.*77

74.-"Hélas! Ici-bas est maître: sa hantise/ Vient m'écœurer..." "Les fenêtres" v.33 y 34, op. cit. p. 32

75.-"Victorieusement fui le suicide beau / Tison de gloire, sang par écume, or, tempête! / O rire si là-bas une pourpre s'apprête / A ne tendre royal que mon absent tombeau." "Victorieusement fui le suicide beau...", v. 1-4, op.cit., p. 68.

76.-"De ma jambe et des bras limpide nageur traître/ A bonds multipliés..." "Le pitre châtié", v. 4-5, op.cit., p. 31

77.- Traducción de Ulalume González de León op. cit. cf. también: "Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi / Se tordent dans leur mort des guirnaldes célèbres/ Vous n'êtes qu'un orgueil mentit par les ténèbres / Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.", "Quand l'ombre menaçait de la fatale loi...", v. 4-7, op. cit., p. 67.

La sala de ébano, el trono, muestra su augusta presencia y con su lujo, pretende seducir a un rey, símbolo de poder. A su vez, la sala representa el poderío, incluso el dominio sobre la muerte de la corona de guirnaldas, sin la cual el rey no sería el "vencedor"; necesita una investidura, un "lujo", para confirmar su status. Pero esta investidura es sólo una farsa, una mentira de la "tiniebla", que es el mundo de los objetos, orgullo vano que nos embauca con su brillo y fastuosidad.

En realidad no es en las tinieblas del mundo de los objetos donde se encuentra la grandeza de la Idea; no es por medio de un objeto como el rey adquirirá la esencia; lo único que podrá mostrar es el orgullo de la materialidad a quienes estén convencidos de ello.

De esta manera, la ausencia del objeto es importante porque da pie a la reflexión sobre el objeto faltante. Si la atención del sujeto estaba ocupada en contemplar la presencia del objeto, a falta de éste, su mente sólo se recreará con la "idea" del objeto y tendrá la oportunidad, pues, para crearla. El nombre de Pafos induce al sujeto a imaginar una multitud de ruinas, entre las que elige la que alcanzó mayor esplendor y triunfo:

Sobre el nombre de Pafos ya cerrados mis libros,
me regocija ver, por mi genio escogida,
una ruina por muchas espumas bendecida,
lejos, de victoriosos días bajo el jacinto.*78

Nada le quitará a la ruina el honor de no ser un paisaje verdadero, así corra el frío y sus silencios o se intente anular su existencia.

Con silencios de hoz corra entonces el frío,
que yo no ulularé nenia alguna vacía
aunque el blanco retozo por los suelos prohíba
el honor de ser falso paisaje a todo sitio.*79

El sujeto no se satisface con ningún objeto porque, como ya se ha dicho, sólo es mentira; por ello la ausencia de la ruina le proporciona el mismo sabor que el seno de una amazona que, a la manera de un fruto maduro, se vaporiza convirtiéndose en perfume.

78.- Traducción de Ulalume Gozález de León. cf. también: "*Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos, / Il m'amuse d'élire avec le seul génie / Une ruine, par mille écumes bénie / Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.*" "*Mes bouquins refermés...*", v.1-4, op. cit. , p.76.

79.- Traducción de Ulalume González de León, op. cit. , cf. también: "*Couire le froid avec ses silences de faux / Je n'y hululerai pas de vide nénie / Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie / A tout site l'honneur du paysage faux.*" , op. cit. , v.5-8.

-"resumimos" el alma con espirales de humo-. Pero de la misma manera que las espirales de humo se abolen unas a otras, a su vez estas espirales quedan "abolidas" por otro tipo de espirales: las figuras trazadas en el espacio del papel al exponer nuestra idea, al representarla.

En otro poema el sujeto recomienda evitar la designación de la realidad, del objeto, del "coro de romances" porque "lo real es vil":

el coro de canciones
si al labio logra volar
suprime cuando se entona
por vil todo lo real*⁸³

Además la designación del objeto destruye a su vez la designación de la Idea, que tiene su máxima expresión en la poesía: "El sentido muy preciso estraga tu literatura vaga."⁸⁴ Incluso sería un insulto para el sujeto si se necesitase de la materia para traducir o transcribir la Idea y construir una nueva realidad.

¡Oh agravio si con suelo y con nubes hostiles
nuestra idea no esculpe algún bajorrelieve
con que la deslumbrante tumba de Poe se adorne! *⁸⁵

En este caso el agravio se expresa en la expresión "o grief!"-¡oh agravio!- y tendrá lugar si el sujeto tuviera que crear el poema de homenaje a Poe -el bajorrelieve- con objetos reales, -el suelo o las nubes-, y no con una idea. El referente del lenguaje a ser utilizado sería forzosamente el mundo de los objetos sensibles.

Por ello surge la necesidad de inventar un lenguaje que nombre a la Idea, y que deberá tener las siguientes características: en primer lugar, ser dual, es decir, doblemente expuesto por una figura fónica, la palabra, y por una figura visual, el gesto. Estos dos elementos serán estudiados en los capítulos siguientes. En segundo término, tiene que ser motivado, es decir, la Idea manifestará su cualidad intrínseca.*⁸⁶

83.-"Ainsi le Choeur des romances/ A la lèvre vole-t-il/ Exclus-en si tu commences/ Le réel parce que vil"; op.cit., v. 9-12.

84.-"Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature", op. cit., v. 13-14.

85.- Traducción de Ulalume González de León op. cit. cf. también "Du sol et de la nue hostiles, o grief! / Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief / Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,"; "Le tombeau d'Edgar Poe", v.9-11, op. cit., p.70.

86.- "Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu' elle régit les chefs-d' oeuvre, d' inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l' horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres."; "Crise de Vers", op. cit. pp. 365-366

En este momento se da una de las rupturas más importantes en el proceso del conocimiento del mundo y en la conceptualización del fenómeno poético. En lugar de designar al objeto presente, y por tanto a una particularidad, la ausencia del mismo nos lleva necesariamente a hablar de la idea de ese objeto, de su ausencia, de su generalidad, de su signo.

El lingüista Roman Jakobson establece que la escisión entre signos y objetos es precisamente una de las características fundamentales de la función poética del lenguaje :

Esta función [poética] al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos...^{*80}

Pero mucho antes de que los lingüistas modernos hubiesen estudiado este fenómeno, Mallarmé, en sus escritos teóricos, ya había postulado lo mismo, sentando así las bases para el análisis de su propia obra:

Yo digo: "una flor", y fuera del olvido, ahí donde mi voz ha relegado contorno alguno, se levanta musicalmente algo diferente a los cálices sabidos : la idea misma y suave, la que está ausente de todo ramo.^{*81}

La "voz" fleur deja de designar el "contorno" del objeto, el objeto mismo, convirtiéndose en sonido e imagen de una idea, o mejor aún, en la idea transformada en sonido o presencia dentro del espacio representacional del papel.

El objeto queda anulado cuando aparece su idea: ésta adquiere más fuerza cuando toma una forma visual en la escritura y/o auditiva en los sonidos de las palabras. En el poema "Toda el alma.." se explica el proceso por medio de un símil gracias a la evocación de un fumador que exhala espirales de humo:

Toda el alma resumida
Cuando lentamente la expiramos
en espirales de humo
abolidas por otras espirales...^{*82}

Parecería que todas nuestras ideas podrían ser expulsadas de nuestra mente por la boca, a la manera de bocanadas de humo expiradas,

80.- JAKOBSON, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Seix Barral. 1974. p. 358
81.- "Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets"; MALLARMÉ, Stéphane, "La crise des vers" *Oeuvres complètes. op.cit.*, p. 368
82.- "Toute l'âme resumée/ Quand lente nous l'expirons/ Dans plusieurs ronds de fumée/ Abolis en d'autres ronds..." "Toute l'âme resumée...", v.1-4, *op.cit.*, p. 73

Pero sobre todo tendrá que ser un iniciado el que descubra,
recupere y exponga la nueva realidad:

Al pasar el Maestro, con su mirar profundo
Del edén apacigua la inquieta maravilla
Cuyo pasmo final sólo en su voz aviva
Para el Lirio y la Rosa el misterio de un nombre.*⁸⁷

El sujeto deja de ser un payaso en busca de su liberación o un juglar
aterrado por la presencia de la materia, para pasar a ser el que exprese la
inminencia de la Idea.

87.- Traducción de Salvador Elizondo *op. cit.* cf. también: "*Le Maître, par un oeil profond, a, sur ses pas, / Apaisé de l'édén l'inquiète merveille/ Dont le frisson froid, dans sa voix seule, éveille / Pour la Rose et le Lys le mystère d'un noir*"; "*Toast funèbre*" v. 32-35, *op. cit.* p. 55

CAPITULO 3

“La vida de Igitur”

(Proceso de evolución del sujeto)

Indice

- 3.1 “Nulificación del sujeto por la materia” 57
- 3.2 “Metamorfosis del sujeto en signo” 58
- 3.3 “Metamorfosis del sujeto en Maestro” 59
 - 3.3.1 “La iniciación del sujeto”
 - 3.3.1.1 Tiempo: la media noche
 - 3.3.1.2 Lugar: la recámara del castillo
 - 3.3.2 “El sujeto reloj”
 - 3.3.3 “El sujeto caracol”
 - 3.3.4 “El sujeto espejo”
 - 3.3.5 “El sujeto Maestro”

"Voilà si l'on peut dire,...esquissé le progrès du personnage qui se confond avec le développement de la maîtrise du Poète ..."^{*1}

Hemos asistido al encuentro del sujeto con el mundo circundante: lo percibe, lo destruye y crea el signo que lo reemplaza. Paralelamente a la metamorfosis del mundo objetivo, asistimos a la del sujeto, cuyas etapas son muy similares a aquellas por las que atravesó el objeto.

Ya habíamos señalado que en los primeros poemas de la recopilación, el sujeto es un poeta o el símbolo que lo representa. En el primer poema "El Infortunio" el sujeto es un grupo de mendigos de "Azur", -es decir de aquellos que pretenden alcanzar el "Ideal" baudeleriano (cf. cap. 1)-, que vaga por los caminos de la vida en medio del "ganado" constituido por el resto de los hombres:

Por sobre el humano ganado aturdido
brincaban en claridades las salvajes crines
de los mendigos de azur, el pie puesto en nuestros caminos^{*2}

El mundo de los objetos, representado por la figura del "Guignon"
-el infortunio- los ataca y los doblega:

corren bajo el látigo de un monarca colérico
el Infortunio, cuya inaudita risa les postema.^{*3}

Pero igualmente tortuoso es el mundo del lenguaje, ya que tiene a su favor el poder del azar. La asignación de un signo a un objeto se ha realizado de manera aleatoria y arbitraria. El poeta tendrá que vencer no sólo al mundo de los objetos y de los seres humanos que lo humillan y no lo comprenden, sino también al de la aleatoriedad del lenguaje: "tortuoso azar".

Como el ángel que sustenta la espada al horizonte, será gracias a la poesía como el sujeto saldrá vencedor en esta lucha. Ésta es precisamente la conclusión a la que llega el sujeto del poema "El bufón castigado", cuando escapó de la musa por los ojos de un ser amado. El bufón deplora la máscara que se llevó el agua, pues era lo más importante para él: "Sin saber, ¡ingrato! que era todo mi sagrario"^{*4}. Pero esta "rancia noche", es decir, la escritura, la poesía, no lo ha abandonado; su objetivo es alcanzar

1.-BONNIOT, Edmond. "Préface du Dr. Edmond Bonniot d'après des documents inédits" in MALLARMÉ, Stéphane, "Igitur ou la folie d'Elbehnon", *Oeuvres Complètes*, p. 431.

2.- Traducción de Pablo Mañé. *op. cit.* cf. también: "Au-dessus du bétail ahuri des humains / Bondissaient en clartés les sauvages crinières / Des mendieurs d'azur le pied dans nos chemins"; MALLARMÉ, Stéphane, "Le Guignon", v.1-3, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 28.

3.- Traducción de Pablo Mañé. *op. cit.* cf. también: "Ils courent sous le fouet d'un monarque rageur, / Le Guignon, dont le rire inouï les posterne."; v.29-30, *op. cit.*, p. 29.

4.-"Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacré"; "Le pitre châtié" v.13, *op. cit.* p. 31

la perfección poética; esto lo logra venciendo al mundo de los objetos y de su propia corporeidad.

3.1 Nulificación del sujeto por la materia

Hasta este momento hemos visto cómo el sujeto obtuvo la nulificación de los objetos gracias a la desintegración por el reflejo, que consiste en anular su presencia y validar su ausencia. El sujeto ahora atraviesa por las mismas etapas, es decir, también sufre una serie de metamorfosis, desde su desintegración y su nulificación hasta su iniciación y el surgimiento del hombre nuevo, especie de Hamlet moderno, que debe destruir y destruirse para quedar constituido, es más, complacerse con la destrucción para tener acceso a la creación. Conforme avanzamos en este trabajo se señalan los momentos en que el sujeto sufre un cambio.

En primera instancia la nulificación es una consecuencia de la proliferación de materia: el sujeto del poema "El bufón castigado" desaparece entre los "Mil sepulcros".⁵

No era suficiente su deseo de nombrar, de designar toda esa cantidad de materia, ni siquiera el de partir hacia la búsqueda del objeto de su poesía. El intercambio de energía con todo lo que le rodeaba, equivalía a una auto-mutilación.⁶ Incluso su cuerpo se le presenta como algo para ser rebasado, corporeidad para ser abolida: "No vine esta noche para vencer tu cuerpo, ¡Oh bestia!"⁷

El bufón cree por un momento haber resuelto su problema mediante el acto de purificación en el agua: sus miembros lograron disgregarse⁸; además, su desnudez y su pureza se evaporaban al contacto del sol y su cuerpo se disolvía en música⁹.

Pero la desintegración del sujeto no es una solución en sí misma, ya que sin sujeto y sin máscara el acto de creación no podría tener lugar: la sangre de una posible muerte debe ser sustituida por espuma, símbolo de la escritura, lo más preciado¹⁰, y por toda la fuerza y energía que necesita para construir un mundo¹¹.

5.- "Mille sépulcres pour y vierge disparattre..." "Le pitre châtié", v. 8, op. cit.

6.- "Luego, caigo enervado por perfumes, cansado"; cf. : "Puis je tombe enervé de parfums, las", "Renouveau", v. 9, op. cit., p.34.

7.- "Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête"; "Angoisse", v.1, op.cit, p. 325.

8.- "Con mi pierna y brazos, límpido nadador traicionero"; cf.: "De ma jambe et des bras limpide nageur traitre..."; "Le pitre châtié", v. 5, op. cit. p. 31

9.- "Hilarante, oro de címbalos, con puños irritado, / De pronto el sol golpea mi desnudez / que pura se exhaló en frescor de nacar."; cf. : "Hilare or de cymbales à des poings irrité, / Tout à coup le soleil frappe la nudité/ Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre", op. cit., v. 9-11.

10.- cf. v. 1 del poema "Silut", donde la espuma se vuelve verso : "Nada, esta espuma, verso virgen"; "Rien, cette écume, vierge vers...", op. cit., p. 27.

11.- "Victorieusement fui le suicide beau/ Tison de gloire, sang par écume, or, tempêtél"; cf.: "Victorieusement fui le suicide beau..." ; v.1-2, op.cit., p. 68.

3.2 Metamorfosis del sujeto en signo

Otra alternativa para evitar la destrucción del sujeto, fue encontrada en el espejo. En su líquida superficie se disuelve, se destruye la imagen recibida para ser devuelta inmediatamente después, en forma de página escrita. Un claro ejemplo nos lo proporciona Hérodías. Su imagen se funde en el espejo, quedando abolida:

Pero, ¡horror, qué de noches, en tu fuente severa
conocí de mi sueño disperso, la desnudez!*¹² •

Al mismo tiempo, el espejo le devuelve una serie de signos a la manera de una página: "...y en tí buscando mis recuerdos que son/ como hojas bajo tu espejo de hueco profundo..."*¹³; signos de una transparencia ahora impersonal, fijos e inmóviles. Incluso, la nana de Hérodías creyó por un instante que la joven moría, tal era la inconsistencia de la imagen, actualizada en el espejo: "Mi señora, ¿va entonces a morir usted?"*¹⁵

Otro ejemplo nos lo proporciona el poema "De uñas puras muy alto el ónix ofrendado...", donde el espejo es el instrumento y el lugar de la metamorfosis. En este poema, el sujeto se refleja, se disuelve, se transforma; el espejo, como una hoja negra, mostrará las estrellas de la constelación de la Osa Mayor, que además de ser signos visuales, son la representación ideográfica de la música. Al respecto dice Octavio Paz:

...la ninfa se hunde en el espejo. En los dos versos finales se opera el cambio: las alas negras del espejo se cierran sobre el cuerpo de la muerta y entonces, como el sonar repentino de un gong que rompe el silencio, aparecen las siete luminarias de la constelación como un septeto.*¹⁵

Es entonces cuando podemos realizar la lectura. Como dice el mismo Paz, no asistimos a la resurrección del sol cuyas cenizas habían quedado guardadas en urnas que sostenía la Medianoche "La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo, / Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix..."*¹⁶. Tampoco presenciamos la de la ninfa quemada por unicornios

12.- "Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine, J'ai de mon rêve épars connu la nudité!", "Hérodíade", v. 50-51, op.cit., p. 45.

13.- "...et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond", op. cit. v.47-48.

14.- "Madame, allez-vous donc mourir?", op. cit., v.118, p.48.

15.- PAZ, Octavio, "El soneto en 'ix'", Traducción: literatura y literalidad, op.cit., p.43.

16.- Traducción de Octavio Paz, op. cit., cf. también: "L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore/ Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix.."; MALLARMÉ, Stéphane, "Ses purs ongles très haut dédiant leur onix...", v. 2-3, Oeuvres Complètes, p.68.

"De ninfa alanceada por unicornios..."¹⁷. Se trata de una metamorfosis: la conversión del sujeto en un signo factible de ser leído. Al mirarse con objetividad, el sujeto se reifica y puede por ende leer el signo de su figura, como en el juego del mimo y su reflejo: la superficie acusosa le permitía la lectura de los gestos de su imagen, provocados por el movimiento del agua. Por otro lado, el lago se convertía en escenario, lugar donde podía efectuarse la gran representación.

Por su parte, el bufón se convertía en Hamlet, que veía su historia en la escena. Pero este voyeurismo es en cierta forma una actitud pasiva. El objeto y el sujeto son reflejados y la idea sólo es recreada, no creada. En esa dinámica, el sujeto nunca llega a ser "Le Maître", el dueño de su idea. Lo que busca es la posibilidad de acceder a ella, elegirla, crearla: "me regocija ver, por mi genio escogida, / una ruina..."¹⁸, separarse de ella, llevarla a la perfección y, con un gesto, suprimirla.

3.3 Metamorfosis del sujeto en creador

3.3.1 La iniciación del sujeto

En "Igitur o la Locura de Elbehnon" se efectúa el cambio en la postura del sujeto: su iniciación, el acceso al poder que le ayude a vencer el azar y a crear:

Al final [...] él mismo obtendrá una prueba de algo verdaderamente grande (¿gnada de astros? ¿el azar anulado?) con el simple hecho de poder crear las sombras al soplar sobre la luz...¹⁹

Al final de la iniciación el sujeto logrará vencer el Universo de los objetos e incluso el poder del azar, por el simple acto de lograr una escritura, "la sombra", al término del doble mecanismo de la inspiración y la expiración, ésta última traducida en el soplo sobre la luz, que llena de sombra el mundo demasiado claro de la hoja blanca.

17.- Traducción de Octavio Paz, *op. cit.*, cf. también:

"Des licornes ruant du feu contre une nixe." *op. cit.*, v. 11.

18.- Traducción de Ulalume González, *op. cit.*, cf. también: "Il m'amuse d'être avec le seul génie/Une ruine..." MALLARMÉ, Stéphane, "Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos..." v. 2-3, *op. cit.*, p.76.

19.- " Lui même à la fin [...] tirera une preuve de quelque chose de grand (pas d'astres? le hasard annulé?) de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière..." MALLARMÉ, Stéphane, "Igitur ou la Folie d'Elbehnon", [Introduction] *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 433.

3.3.1.1 La iniciación en el tiempo: la medianoche

Previamente a la iniciación, Igitur, el joven adolescente, efectúa una lectura, recorre con la mirada el texto heredado de sus ancestros, que como un oráculo, le relata su futuro.

La historia comienza a media noche -"La Medianoche en que deben ser lanzados los dados"- . El sol se ha autodestruido y a la vez ha quemado el crepúsculo en que se concentraban todos los sueños vesperales ; las cenizas, esparcidas por el cosmos, cubren todo con una total y angustiada oscuridad:

La Angustia, ese medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
que ninguna recoge ánfora cineraria...^{*20}

La Angustia, en este caso sujeto sintáctico de la frase que conforma las dos primeras estrofas del poema, es equiparada con la media noche: la superposición de las palabras "angustia" -*L'Angoisse*-, y "medianoche" -*minuit*-, implica una contaminación semántica acentuada por el adjetivo demostrativo "ce".

La medianoche, a su vez, es la angustia: la conciencia indecisa, asaltada por el horror de lo inesperado y rodeada de sombras. Esa conciencia es impersonal: no es el poeta el que interroga, sino el universo mismo el que, al tocar el punto extremo de su desamparo, se ha vuelto pregunta y espera. La angustia no es psicológica: es una fase del rito solar.^{*23}

Una vez fijada la variable circunstancial de tiempo, remitámonos al lugar donde se desarrollará el rito.

3.3.1.2 El lugar de la iniciación: la recámara del castillo

Es posible identificar en la situación, un castillo que se disuelve en brumas, pero a la vez que impone un límite al espacio.

20.- "*L'Angoisse, ce minuit soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix / Que ne recueille de cinéraire amphore...*"; MALLARMÉ, Stéphane, "*Ses purs ongles très haut dédiant leur onix...*", v. 2-4, op. cit., p. 68.

21.- PAZ, Octavio, "El soneto en 'ix'", Traducción: literatura y literalidad, op.cit., p.43.

" una roca
 falso aposento
 de pronto
 evaporado en brumas

 que impuso
 un límite al infinito"*22

En medio del espacio que le ofrece el castillo, el adolescente se encuentra en una antigua y rica recámara: "La antigua estancia, rica un día,/ hoy con decrépitos trofeos...*"23. Se trata de la herencia de sus ancestros, una familia de abolengo en decadencia moral porque no ha logrado anular el azar, y física porque el heredero es el único miembro sobreviviente de esa antigua raza.

Encontramos entonces al heredero en medio de la noche en una recámara del castillo:

De la media noche permanece la presencia y la visión de una recámara de cuando el misterioso mobiliario detuvo el vago estremecimiento de un pensamiento...*"24

La recámara contiene algunos elementos que serán importantes en el proceso de iniciación; la oscuridad de la noche nos obliga a confundir los muebles entre ellos y a confundirlos con la negrura misma, hasta conjeturar que la oscuridad es ocasionada por ellos: "El Orgullo [los objetos] exhala noche"*25. Aún cuando los muebles provocan la opacidad, varios objetos revelan su presencia: "su único fuego dispensando y fulgurante, una consola."* 26

3.3.2 El sujeto-reloj

Son tres los objetos que se podrían determinar con una vaga certeza. En primer lugar un reloj. Su presencia se ve revelada tanto por su brillo

22.- "...un roc/ faux manoir/ tout de suite/ évaporé en brumes/ qui imposa/ une borne à l'infini..." MALLARMÉ, Stéphane, "Un Coup de dès", op.cit., p.440.

23.- "La chambre ancienne de l'hoir/ De maint riche mais chu trophée..." MALLARMÉ, Stéphane, "Tout orgueil ...", v.5-6 op. cit., p.73.

24.- "Et du minuit demeure la présence et la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée..." MALLARMÉ, Stéphane, "Igitur ou la Folie d'Elbehnon", op.cit., p. 433.

25.- "Tout Orgueil fume-t-il du soir", v.1.; MALLARMÉ, Stéphane, "Tout orgueil fume-t-il du soir..." op. cit., p. 73.

26.- "Ne s'allume pas d'autre feu/Que la fulgurante console.", v.13 y 14; op. cit., p. 73.

en medio de la noche, como por la sonoridad del péndulo.

...el fuego puro del diamante del reloj, única joya sobreviviente de la Noche eterna, centellea con su resplandor virtual, producto de su propia aparición en la reverberación de la oscuridad...^{*27}

Pero la angustia de la noche ahoga el sonido, lo prolonga, hace eternos los intervalos entre segundo y segundo e inasibles cada una de las palpitaciones, apagándolas. El sujeto tiene la certeza de que el reloj se ha detenido y el sonido escuchado lo atribuye a la noche, lo convierte en su signo. Pero la evidencia de su resonancia le hace dudar de nuevo; es tan fuerte el sonido, tan opresiva e impactante su presencia, que no puede provenir sino del choque producido por las puertas de la estancia, convertida en este momento en un sepulcro: ...un nuevo sonido que sin duda tuvo lugar, actualizó confusamente el equívoco, o lo disipó: como si fuese producto del choque de las puertas de la tumba, su definitiva caída..."

Posteriormente el sonido se vuelve independiente y libre, posee vida propia, no es emitido sino producido, "Como si fuese él mismo [el sonido] el que, dotado de un movimiento suspendido, regresase a la consecuente espiral vertiginosa"^{*28}. Como si se tratara de algo en movimiento que tratase de huir; cuando el ruido cesa, el intento fallido de huida se presenta con un movimiento convulsivo que se detiene, seguido del inevitable choque, producto de la inútil escapatoria. El aleteo de un pájaro nocturno produciría tal sonido incesante.

El sujeto analizaba todas las posibilidades de objetos emisores del sonido escuchado que se habían presentado hasta ese momento: no se trataba del péndulo del reloj, pues sabía que se había detenido. Por otro lado la observación cuidadosa de la sombra producida por las puertas en la oscuridad y la del incierto visitante nocturno, le dan la posibilidad de desechar sus hipótesis sobre el origen externo del sonido: "...no cabía duda, era su conciencia..."^{*29}. El sujeto descubre que el sonido surge de sí mismo, que es el latido de su propio corazón^{*30}.

Pero los latidos son una evidencia demasiado clara de su

27.- "*tandis que, leur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du diamant de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle...*"; MALLARMÉ, Stéphane, "*Igitur ou la Folie d'Elbehnnon*", op. cit.

28.- "*...un frôlement actuel, tel qu'il doit avoir lieu, remplit confusément l'équivoque, ou sa cessation: comme si la chute totale qui avait été le choc des portes du tombeau...*"; "*Comme si c'était soi-même, qui, doué du mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente*", op. cit., p. 436-437.

29.- "*...il n'y avait pas à s'y tromper c'était la conscience de soi ...*", op. cit., p.438.

30.- "*...dans le vide duquel j'entends les pulsations de mon propre coeur.*", op cit. .

corporeidad, de la cual pretenderá escapar a través de la imagen ideal recreada por su pensamiento, siendo ésta anterior a su corporeidad misma:

...todo es demasiado brillante, quisiera regresar a mi sombra, anterior a mí, no creada, y, gracias al pensamiento, despojarme de la máscara que me impuso la necesidad de habitar el corazón de esta raza...^{*31}

La revelación consiste en percatarse de que la presencia del tiempo es inseparable de la de los objetos y viceversa; a su vez esta relación es imposible sin la existencia del azar. De esta manera, el sujeto se separará del ruido producido por su corazón y se escindirá en dos personajes: uno es el "busto de terciopelo de una raza superior que la luz apenas roza...un personaje cuyo pensamiento no tiene conciencia de ese ser..."^{*32}, es decir el sujeto sensible; el otro, es el personaje desprovisto de cuerpo y del ruido producido por el corazón:

Ahora que soy dualidad para siempre escindida, ya no oigo a través de "él" [mi cuerpo] el ruido de sus evoluciones; voy a olvidarme con su ayuda y a disolverme en mí mismo...^{*33}

El reloj ha contribuido a que el sujeto se disuelva, se transforme y se desdoble: en ese desdoblamiento, encuentra su imagen y realiza su propia lectura, que, como veremos más adelante, será una lectura de horror.

3.3.3 El sujeto-caracol

El segundo objeto que es posible distinguir en la recámara vacía, es una caracola: en las credencias del salón vacío: conca nula abolida voluta de inanimidad sonora...^{*34}

El significado del vocablo "Ptyx" (aquí traducido por conca), fue esclarecido por la señora Emilie Noulet: "Si nos remontamos al origen griego de la palabra se advertirá que la idea de pliego es fundamental...ptyx denota una conca, una de esas caracolas que, al acercarlas a la oreja, nos dan la sensación de escuchar el rumor del mar."^{*35}

31.- "...tout est trop luisant, j'aimerais rentrer en mon Ombre incréée et antérieure, et dépouiller par la pensée le travestissement que m'a imposé la nécessité, d'habiter le coeur de cette race..." op. cit.

32.- "buste de velours d'une race supérieure que la lumière froisse...d'un personnage dont la pensée n'a pas conscience de lui-même..." op. cit. , p.439.

33.- "...maintenant que sa dualité est à jamais séparée, et que je n'ouï même plus à travers lui le bruit de son progrès, je vais m'oublier à travers lui, et me disoudre en moi." op. cit. p. 439.

34.- "(Sur les crédences au salon vide, nul Ptyx / Aboli bibelot d'inanité sonore)"; "De ses purs ongles très haut dédiant leur onyx", v. 4-7, op.cit., p. 68.

35.-NOULET, Émile, *Oeuvre poétique de Mallarmé*, Paris, 1940, in PAZ, Octavio, Traducción: literatura y literalidad, op. cit. , p. 36.

"La caracola es una estructura que se repliega en sí misma"³⁶, su forma es complicada: un pliegue se encuentra frente a otro pliegue, en una reproducción exacta, como si sus paredes se reflejaran entre sí. No se trata de un fenómeno de reflexión, sino del enfrentamiento con un doble idéntico: "pliegue sobre pliegue"³⁷.

Debido a su forma, la caracola es un objeto enigmático: se cierra y encierra. Es una variante de la "caja negra", es decir, un objeto hueco cuyo contenido no podemos precisar más que por la información que podamos extraer con nuestros sentidos. En primera instancia, sabemos que se trata de un "bibelot" abolido, un adorno del cuarto que, como los otros muebles, apenas se distingue entre las sombras de la noche.

Además, en la forma misma de la caracola, encontramos los dos movimientos contrarios de repliegue y despliegue. Al replegarse, capta y encierra la historia, que es movimiento y tiempo, sonido y compostura; al desplegarse, nos devuelve el todo, incluso el sonido del universo en sólo un instante: "Entonces, el abrió los muebles para que vertieran su misterio, lo desconocido, su memoria, su silencio..."³⁸ Desafortunadamente el sonido emitido difícilmente puede ser decodificado por nuestros limitados sentidos, porque nos llega compactado y en un lenguaje desconocido. A pesar de ello, la grandiosidad de lo escuchado nos remite a lo más imponente que conocemos después de la noche: el mar.

Por otra parte, su superficie dura y su consistencia rugosa nos hacen pensar en alguna conca de roca, de capas dobladas y superpuestas, en cuyo interior se guarda un perfume, el de los tiempos de antaño:

Como algo visible y furtivo, percibo
que se desviste pliegue tras pliegue la piedra nueva
Flota, o tal vez de sí muestre una prueba:
dispersa un antiguo bálsamo: el tiempo³⁹

Esta forma de piedra plegada se encuentra reproducida a nivel macrocósmico, ya que no es otra cosa la habitación en que se encuentra el futuro Maestro; la roca se extiende y se levanta para formar las paredes, que a su vez se pliegan hasta formar el cuarto vacío, y así repetidas veces hasta quedar erigido el castillo, que conserva en su interior el olor de otros tiempos y el espíritu de la raza ancestral de Igitur. Esta forma de repliegue

36.-PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 42.

37.-"pli selon pli", "Rémémoration d'amis belges", v. 4, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 60.

38.- "Alors il ouvre les meubles pour qu'ils versent leur mystère, l'inconnu, leur mémoire, leur silence", MALLARMÉ, Stéphane, "Igitur ou la Folie d'Elbehnon", [Introduction] *op. cit.*, p. 440.

39.-"Comme furtive d'elle et visible je sens / Que se devêt pli selon pli la pierre neuve/ Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve / Sinon d'épandre pour baume antique le temps..." "Rémémoration d'amis belges", v. 4, *op. cit.*, p. 60.

y despliegue se repite en la forma de la escalera por la que Igitur desciende al fondo de su conciencia: "Igitur baja las escaleras del espíritu humano y va al fondo de las cosas: a lo absoluto de sí."⁴⁰

El sujeto se repliega en sí mismo con el fin de sustraerse a los latidos de su corazón, a su corporeidad, repitiendo así con su actitud la forma de la caracola:

Según el señor Jean-Pierre Richard [...] el pliegue es una forma vital de la reflexión: pensar, reflexionar, "es replegarse".⁴¹

Al replegarse, el héroe se convierte en sepulcro, lugar vacío donde guarda su conciencia. El poema tendría que escribirse en pequeñas hojas dobladas, reproduciendo la postura del sujeto:

El pliegue es, con respecto a la gran hoja impresa, un indicio casi religioso; nos impresiona su volumen, su grosor, el ofrecer ciertamente el minúsculo sepulcro del alma.⁴²

La prueba suprema del iniciado que ha logrado convertirse en conca, consiste en vaciar su conciencia en un ejercicio de su voluntad:

..después de replegarse sobre sí mismo, en un acto de introspección...el Héroe alcanza la conciencia de sí tan perfectamente que anula el Azar, por obra de su voluntad...⁴³

Igitur desciende al fondo del alma con un movimiento que imita la forma del caracol. En un impulso mimético, el sujeto buscará vaciar su conciencia para que, a la manera de esta conca de inanidad sonora, lance al espacio los sonidos de su interior, en forma de música, de poema. En efecto, al acercarse el enigmático objeto a nuestros oídos, percibimos los sonidos del universo, el rumor del mar confundido con el del cielo, indisolubles, indiscernibles.

Por eso mismo, el Maestro baja a recoger llanto al Estigia con el misterioso objeto; el caracol reproducirá el sonido acuático del río ceniciento

40.- "Igitur descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses: en absolu qu'il est." "Igitur ou la Folie d'Elbehnon", op. cit., p. 434.

41.- PAZ, Ocyavio, op. cit., p. 42.

42.- "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.", MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit., pp. 267-268.

43.- "...à la suite de repliements, de retournements sur soi incessants...le Héros croit la conscience de soi par lui atteinte si parfaite qu'il annule le Hasard, de par sa seule volonté...", BONNIOT, Edmond, "Preface du Dr. Edmond Bonniot d'après des documents inédits", in MALLARMÉ, Stéphane, "Igitur ou la folie d'Elbehnon", op. cit., p. 431.

de los muertos, el de sus quejas y lágrimas. Pero el sonido sale de la nada: la caracola está vacía. Su sonido sólo es producido por una forma: una de las paredes, se refleja en las demás, se repite hasta volverse infinita, pero también se transforma en el choque.

La caracola será también un lugar de transformación, el centro de convergencia de todas las fuerzas que se han reunido en el cuarto:

La caracola en su pequeñez inmensa, resume a todas las otras imágenes, metáfora de metáforas: solsticio de invierno = medianoche = angustia (universal) = cuarto vacío (Nada) = Maestro (burgués) = caracola (cacharro). Pero la serie es reversible si al movimiento de repliegue sucede el de despliegue: caracola (objeto ritual) = Música = Héroe (poeta) = Teatro (diálogo, comunidad) = conciencia universal = medio día = solsticio de verano.*44

El objetivo del sujeto es convertirse en una caracola donde, vacío, pueda componer con los sonidos del mundo, una nueva música.

3.3.4 El sujeto-espejo

El tercer objeto que encontramos en la recámara es un espejo colocado de tal modo que refleja al mismo tiempo el interior del cuarto y una ventana abierta hacia el norte, dejando entrever el mundo exterior*45. El espejo refleja la negrura de la noche en una atmósfera enrarecida: la imagen está desprovista de todo sonido y los muebles aparecen como manchas; por otro lado, el tiempo ha quedado abstraído. Pero, como la caracola, el espejo es un sepulcro que guarda el "silencio" de los objetos, su figura, su imagen:

El sólido sepulcro que guarda lo que daña: El avaro silencio y la masiva noche.*46

El espejo fue el instrumento que ayudó al sujeto a deshacerse del objeto, el espacio en que tuvo lugar la metamorfosis; se recibía la imagen para, una vez transformada, devolverla en forma de página, donde todos los signos se fijan, o de escenario, donde se observa la imagen desenvolverse en un espacio representacional. Este instrumento es efectivo cuando se trata de la reflexión de objetos, pero fatal para el sujeto; el juego en el espejo encierra un peligro: sucumbir frente a la propia imagen, como aconteció a Narciso. Por ello, el héroe se contentará sólo con establecer su ruptura con la sombra de los objetos cotidianos en su cristalina superficie.

Pero el espejo representa un obstáculo para el sujeto que pretenda

44.-PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 42.

45.- "*Mais proche la croisée au nord vacante, un or*"; "*De ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*", v.9, *op. cit.*, p. 69.

46.- "*Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit/Et l'avare silence et la massive nuit.*", "*Toast funèbre*", v. 56, *op. cit.*, p. 55.

abstraerse de su corporeidad. Aun cuando el objeto mágico nos devuelve signos de una transparencia impersonal, éstos nos dan la prueba fehaciente de una presencia y del tiempo de la existencia.

Para no dudar de mí, estaba obligado a sentarme frente a este espejo: recogí cuidadosamente los mínimos átomos del tiempo en prendas, sin cesar engrosadas... *47

El espejo se convierte en la constante tentación de cotejar una presencia, sobre todo cuando el sujeto teme la inminente proyección al infinito o al absoluto. En medio del naufragio previo a su transformación, el temor lo obliga a efectuar un último movimiento: asirse de lo único que puede identificar fácilmente: su imagen, su reflejo*48. Pero para tener acceso al poder de la creación, el héroe tiene que recibir las imágenes y lanzarlas al espacio convertidas en signos visuales. El objetivo del sujeto no es reflejarse sino reflejar. En el proceso de iniciación la meta será convertirse en un espejo que disuelva en sí toda imagen recibida para devolverla, ya vuelta esencia, en forma de poema. El espejo deja de ser instrumento para convertirse en modelo.

La metamorfosis del adolescente tendrá lugar ahí mismo. Conforme el iniciado se va abstrayendo de sí, la nueva constitución no es reflejada y la primera imagen va desapareciendo, absorbiéndose.

...hasta que al fin, cuando por un momento retiré mis manos de mis ojos para no verla desaparecer [mi imagen en el espejo], con una espantosa sensación de eternidad, en la que también la recámara parecía expirar, el horror de la misma eternidad apareció... *49

El resultado de su metamorfosis queda plasmado en el espacio del espejo; constata que la nulidad del espejo sólo refleja la nulidad que le impone su nueva esencia:

47.-"J'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace, j'ai recueilli précieusement les moindres atomes du temps dans des étoffes sans cesse épaissies..." , op. cit., pp. 439-440.

48.-" Igitur presintiendo la amenaza del suplicio de ser eterno, se busca en el espejo...viéndose vagamente, a punto de desaparecer, como si se evaporase en el tiempo; luego entonces había que evocarse.." cf. también: "et Igitur comme menacé parle supplice d'être éternel qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace...et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps, puis s'évoquant..." , op. cit., p. 440

49.-"jusqu'à ce qu'enfin, mes mains ôtées un moment de mes yeux où je les avais mises pour ne pas la voir disparaître, dans une épouvantable sensation d'éternité, en laquelle semblait expirer la chambre, elle m'apparut comme l'horreur de cette éternité..." , op. cit. , p. 440-441.

luego, una vez que tuvo lugar el hastío, el tiempo; él se incorporó al ver el espejo terriblemente nulo, viéndose en él rodeado de una ausencia de atmósfera; rarefacción...⁵⁰

El sujeto se mimetizó integrándose a la atmósfera de la recámara: se convirtió en caracola para recoger los sonidos desordenados del universo y reintegrarlos en forma de música marina; se convirtió en espejo para recibir las imágenes informes y devolverlas como signos. Captura la esencia del universo para devolverla en poema.

3.3.5 El sujeto-Maestro

La primera parte del rito de iniciación ha concluido. El que ahora es Maestro tiene el poder de vencer y dominar los objetos, el mundo del azar y el tiempo, de absolverlos, disolverlos, transformarlos y convertirlos en escritura: "Se separa del tiempo indefinido, ¡para ser!"⁵¹. Al ser como espejo, se convierte en el teatro, en el escenario donde pueden tener lugar otros mundos, fijos a manera de página; el Maestro tiene ahora el poder de reflejar la noche, las sombras, y convertirlas en poemas: "Adiós, noche, fui tu propio sepulcro, pero tu sobreviviente sombra se convertirá en eternidad"⁵².

La caracola y el espejo ofrecieron al sujeto un modelo al ser centros de fuerza donde se reciben, transforman y emiten las imágenes sonoras y visuales. Por otro lado, la caracola y el espejo obedecen a dinámicas circulares, a movimientos de repliegue y despliegue, prolongados al infinito. Afortunadamente, el sujeto no comparte esas características, sino lo absoluto y único del acto poético:

A los dos momentos naturales del repliegue y el despliegue, sucede otro, final y provisionalmente definitivo: la aparición de esas estrellas vueltas escritura. El espejo convertido en página.⁵³

50.- "...puis, lorsque de tout cet ennui, temps, il s'est refait, voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une rarefaction, absence d'atmosphère..." , op. cit. , p. 440.

51.- "Il se sépare du temps indéfini et il est!" , op. cit. , p. 440.

52.- "Adieu, nuit, que je fus, ton propre sépulcre, mais qui, l'ombre survivante, se métamorphosera en éternité." , "Igitur ou la Folie d'Elbhenon" , "Le Minuit" , op. cit. , p. 436.

53.- PAZ, Octavio, Traducción: literatura y literalidad, op.cit. , p.46

CAPITULO 4

“La tirada de dados”

(Construcción del lenguaje poético)

Indice

| | |
|--------------------------------------|----|
| 4.1 “El himno” | 70 |
| (El aspecto fónico) | |
| 4.2 “El gesto y el teatro” | 77 |
| (El aspecto visual) | |
| 4.2.1 El teatro y la escena | |
| 4.2.2 El espacio de tres dimensiones | |
| 4.2.3 El texto en el texto | |
| 4.2.4 La perspectiva en movimiento. | |

4.1 El aspecto fónico

“Simplemente gesto y palabra”: la frase pronunciada durante el rito de iniciación de Igitur evoca la dualidad que el proceso de abstracción de su conciencia personal revela con la ayuda de dos objetos: una caracola y un espejo.

La dualidad es ahora el eje en torno al cual gira el gran proyecto del LIBRO, proyecto que consiste en elaborar un nuevo lenguaje cuya esencia está determinada por una doble presencia, fónica y visual. Durante la fase de conocimiento y desintegración del mundo, ya se había comenzado a intuir la importancia del sonido en el poema “Prosa. Para des Esseitentes”. El sujeto se maravilla de oír “Con (...) inocente sorpresa” al cielo y a los mapas atestiguar sobre la no-existencia de un país, o la transformación de las cosas en instrumentos musicales e incluso en sonidos:

...un arpa por algún Angel
creada con su vuelo vespertino
para la falange delicada...*1

En este caso, las alas del ángel, convertidas en arpa, se volverán sonido en cuanto los dedos de la Santa las toquen.

En capítulos anteriores subrayamos la importancia de la ausencia del objeto, tanto para el sujeto como para la construcción del nuevo signo lingüístico. El sujeto se complace aún más frente a la ausencia del objeto cuando se queda exclusivamente con su sonido; tiene la impresión de coexistir sólo con aquella parte intangible, pero que perceptiblemente existe. Esto tendría que ser algo consustancial al objeto y parecerse al alma o a aquello que en otros tiempos se definía como “humor”.

el libro viejo se despliega derramandose en Magnificat...*2

En este ejemplo, el libro deja fluir el sonido de su interior al momento de abrirse, habiendo convertido en música el “magnificat” que contenía y volviéndose sonido él mismo. Al oír determinado sonido, sabemos que se ha efectuado una transmutación en la esencia de las cosas, abandonando su materialidad. Será el sonido lo que nos remita a la materia primigenia y no a la inversa. Incluso el poder del sonido, por ser invisible, puede volverse mucho más poderoso que el del objeto mismo:

1.-“...une harpe par l'Ange/ Formée avec son vol du soir / Pour la délicate phalange...”, “Sainte”, v. 10-11, op.cit., p. 54.

2.- “Le livre vieux qui se déplie/ Du magnificat ruisselant...”, op. cit., v. 6-7

... y lo oigo que canta
con campanadas. Alma mía, él se vuelve voz para
darnos más temor con su malvada victoria...^{*3}

Al escuchar el sonido sin ver la fuente de donde proviene, el sujeto siente miedo, miedo a lo desconocido. Este es uno de los puntos que constituyen la base de la teoría del poder sugestivo del sonido y de la influencia que puede ejercer la poesía en nuestros sentidos. En uno de los textos de la recopilación *Variaciones sobre un tema -"Crisis de versos"*^{*4}, Mallarmé explica cómo la poesía supera a todas las lenguas en tanto que ya han perdido el poder sugestivo del sonido de las palabras, mientras ella lo ha recuperado estéticamente.

Mis sentidos deploran que el discurso que se orienta hacia lo estético no logre expresar a los objetos con notas que respondan a coloridos, a ritmos, y que sabemos existen en el instrumento de la voz, en las lenguas, e incluso, en cada uno...^{*5}

Asociar un ente a un tono cualquiera, a una inflexión diferente de la voz, es común a un grupo social determinado. La noche, por ejemplo, es asociada a un tono grave y el día a un tono agudo; la primavera a un ritmo rápido, el invierno a uno lento, etc. El poeta está consciente de que a partir del momento en que la poesía recupera un sonido, el oyente que lo perciba e identifique, lo relacionará con un objeto o con una situación. Además es un proceso que se lleva a cabo no sólo en el hombre, también forma parte de la Naturaleza. Tampoco se da solamente en la relación realidad-sonido. A cada objeto le corresponde un lugar en las escalas con las que medimos nuestros sentidos.

El movimiento contrario también es válido. Si designáramos un objeto con una palabra que contuviese ciertos tonos, tendríamos un conocimiento extra sobre ese objeto, y se le asignaría un lugar preciso en el cosmos: "Al lado de "sombra" (*ombre*) que es opaco, "tinieblas" (*ténèbres*) se oscurece un poco."^{*6} Pero Mallarmé no introduce nada nuevo, sólo sigue la tradición que impuso el simbolismo, al continuar el análisis del poder que producen los sonidos sobre los demás sentidos -la sinestesia.

3.- "...et je l'entends qui chante / Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante...". "L'Azur", v. 31-33, op. cit., p. 37.

4.- "Crise de vers", op. cit., p.360.

5.- "...mais 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 quelquefois chez un.", op. cit., p.364.

6.- "A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce un peu", "Crise de vers", op. cit., p. 364.

... y lo oigo que canta
con campanadas. Alma mía, él se vuelve voz para
darnos más temor con su malvada victoria...^{*3}

Al escuchar el sonido sin ver la fuente de donde proviene, el sujeto siente miedo, miedo a lo desconocido. Este es uno de los puntos que constituyen la base de la teoría del poder sugestivo del sonido y de la influencia que puede ejercer la poesía en nuestros sentidos. En uno de los textos de la recopilación *Variaciones sobre un tema* -"Crisis de versos"^{*4}, Mallarmé explica cómo la poesía supera a todas las lenguas en tanto que ya han perdido el poder sugestivo del sonido de las palabras, mientras ella lo ha recuperado estéticamente.

Mis sentidos deploran que el discurso que se orienta hacia lo estético no logre expresar a los objetos con notas que respondan a coloridos, a ritmos, y que sabemos existen en el instrumento de la voz, en las lenguas, e incluso, en cada uno...^{*5}

Asociar un ente a un tono cualquiera, a una inflexión diferente de la voz, es común a un grupo social determinado. La noche, por ejemplo, es asociada a un tono grave y el día a un tono agudo; la primavera a un ritmo rápido, el invierno a uno lento, etc. El poeta está consciente de que a partir del momento en que la poesía recupera un sonido, el oyente que lo perciba e identifique, lo relacionará con un objeto o con una situación. Además es un proceso que se lleva a cabo no sólo en el hombre, también forma parte de la Naturaleza. Tampoco se da solamente en la relación realidad-sonido. A cada objeto le corresponde un lugar en las escalas con las que medimos nuestros sentidos.

El movimiento contrario también es válido. Si designáramos un objeto con una palabra que contuviese ciertos tonos, tendríamos un conocimiento extra sobre ese objeto, y se le asignaría un lugar preciso en el cosmos: "Al lado de "sombra" (*ombre*) que es opaco, "tinieblas" (*ténèbres*) se oscurece un poco."^{*6} Pero Mallarmé no introduce nada nuevo, sólo sigue la tradición que impuso el simbolismo, al continuar el análisis del poder que producen los sonidos sobre los demás sentidos -la sinestesia.

3.- "...et je l'entends qui chante / Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante..." "L'Azur", v. 31-33, op. cit., p. 37.

4.- "Crisis de vers", op. cit., p.360.

5.- "...mais 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 quelquefois chez un.", op. cit., p.364.

6.- "A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce un peu", "Crisis de vers", op. cit., p. 364.

Edgar Allan Poe ya había explorado en esa dirección; un testimonio de ello es su ensayo "Filosofía de la composición", donde explica cómo aplicó los resultados de su investigación en su poema "El cuervo":

"No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y posible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la o como vocal más sonora, asociada con la r como la consonante que mejor prolonga el sonido[...] hubiera sido [...] imposible pasar por alto la palabra "never more". **7

El desarrollo de esta teoría y su aplicación, alcanzó su punto álgido con Baudelaire y sus "Correspondencias", y prosiguió con sus discípulos y contemporáneos; no olvidemos, por ejemplo, a Rimbaud y su poema "Vocales".

Mallarmé mismo profundizó en la investigación del tema y lo expuso en su libro *Palabras inglesas*, cuyas conclusiones le sirvieron en su creación poética. Llegó a tal conceptualización del fenómeno que incluso necesitó inventar palabras exclusivamente porque se lo exigía el esquema fónico del poema, es decir, requería determinados sonidos que le dieran una imagen acústica.

Un ejemplo valioso nos lo proporciona el poema en "ix". En una carta que escribiera a su amigo, el poeta francés Eugène Lefébure, Mallarmé explica cómo la rima y en general el paralelismo fónico del poema*8 lo empuja a la creación de la palabra "ptyx" y pide a su amigo que le investigue el significado de la palabra:

He escrito un soneto y no tengo sino tres rimas en ix; procure usted averiguar el sentido real del vocablo ptyx; se me asegura que no lo tiene en ningún idioma, lo que no deja de alegrarme pues me encantaría haberlo creado por la magia de la rima*9.

En efecto, el "Soneto en ix" tiene sólo dos rimas, en [ix] y en [or], lo que produce una sonoridad muy particular "música sorda y ritual - cabalística, decía el poeta" *10

7.- POE, Edgar Allan, "Filosofía de la composición", [Traducción Julio Cortázar] in VARIOS, *El poeta y su trabajo*, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980, p. 32.

8.- "...el paralelismo tiene que ser forzosamente de dos tipos: de oposición claramente marcada, o de oposición transicional o cromática...Sólo el primer tipo tiene que ver con la estructura del verso: en el ritmo...en el metro... en la aliteración, en la asonancia y en la rima...", HOPKINS, G. M., *Journals and papers*, citado por JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 378.

9.- Carta a Eugène Lefébure del 3 de mayo de 1864 traducida por Octavio Paz in PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets editores, 1981, p. 36.

10.-PAZ, Octavio, op. cit., p. 37.

Es el papel de la poesía recuperar las correspondencias perdidas entre el objeto y su palabra representativa, y restablecer las relaciones que ya existían, pero que se habían perdido o que habíamos pasado por alto. Un ejemplo de ello es la relación existente entre la letra "s" que en francés se agrega al radical de los verbos en segunda persona y la misma letra que se agrega a las palabras en plural:

...una relación, sí, entiéndase bien, misteriosa entre la "s" del plural y la que se agrega a los verbos, en la segunda persona del singular, que también expresa una alteración, como la que causa la expresión de cantidad... *11

La "s" del verbo y la "s" del plural son manifestaciones de la presencia del otro, la prueba de la existencia de la pluralidad de entes, tanto para el que habla como para el que escucha. En la expresión del bufón "*Autre que l'histrion qui du geste évoquais*"*12 la ambigüedad del imperfecto mantiene una doble referencia: su propia evocación, "*j'évoquais*" -evocababa-, y/o a la evocación de una supuesta segunda persona, "*tu évoquais*" -evocabas-, que en el marco del poema puede ser la musa o la dueña de los ojos donde el payaso se refleja.

Al recuperar esas asociaciones, la poesía rescata la palabra desde el inconsciente colectivo, donde se depositó y quedó sepultada, para asignarle el nuevo objeto y tener de esta manera relaciones motivadas entre palabra-sonido y representación de la realidad. *13

Independientemente de los sonidos que asignemos al objeto, podemos crear nuevas realidades sólo con el poder de aquéllos, mucho más fácilmente que con la imagen. El sonido se percibe como algo no tangible; eso se presta a que nuestra imaginación le asigne un objeto, aunque éste no exista. Gracias a su intangibilidad, el sonido se basta a sí mismo.

11.- "*...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...*", MALLARMÉ, Stéphane, "*Proses diverses. Notes*", op. cit., p.855

12.- "Diferente al payaso que con el gesto evocaba(s)...", "*Le pitre châtié*", op. cit., p. 31.

13.- "La relación analógica entre la tinta y la noche compensa miméticamente la continuidad perdida entre las palabras y las cosas..."; "*Le rapport analogique entre l'encre et la nuit compense mimétiquement la continuité perdue des mots et des choses.*", MESCHONNIC, H., "*Mallarmé au-delà du silence*" in , MALLARMÉ, Stéphane, *Écrits sur le livre*, Paris, Editions de l'éclat, 1985, p. 23.

... estamos precisamente en este punto para buscar, en un rompimiento, grandes ritmos literarios y su dispersión en estremecimientos articulados cercanos a la instrumentación: el arte de culminar la transposición de la sinfonía en el Libro.*14

Y aún más, el sonido puede ocupar un espacio, construirlo, llenarlo. Al desprenderse del objeto, el sonido se expande en el espacio, lo invade y transmite sus vibraciones a los cuerpos que toca.

Podían excitar también como un tambor
La piedad servil de las razas de voz taciturna... *15

También el sonido es importante porque, como en el caso del gesto, puede constituir figuras acústicas. Pero ahora se trata de un espacio mucho más amplio que el espacio de la hoja de papel asignado al gesto. El espacio del sonido es mucho más rico por ser infinito: al menos no se le han asignado límites precisos. Sólo gracias a este espacio ilimitado, pueden moverse libremente los sonidos.

...todas las probabilidades que contiene una rica sustancia de sueño en turno, al erigirse, iluminarse y sonreír, se agrupan y se construyen a la manera de móviles arquitecturas musicales *16

Los sonidos tejen redes más o menos finas de acuerdo con el ritmo, fijado por la métrica, y cuyos puntos son proporcionados por las rimas, las asonancias y las aliteraciones. Las figuras acústicas así obtenidas, están obviamente más cerca de la música que del lenguaje común:

14.- "...nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie..." MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit., p. 250.

15.- "Ils pouvaient exciter aussi comme un tambour / La servile pitié des races à voix ternes..." MALLARMÉ, Stéphane, "Le guignon", v.25-26, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 28.

16.- "...Comme cela se groupe et se construit à la manière des architectures mobiles musicales, toutes les probabilités que contient une riche substance de rêve tour à tour s'érigeant, illuminant et souriant..." Carta a G. Khan, septiembre de 1897, *Correspondance*, op. cit., t.9, MMDXXXV.

Evidentemente no es con sonidos elementales de cobres, cuerdas y maderas, sino con la intelectual palabra en su apogeo, que [...] con evidencia y plenitud, debe resultar la música...*17

Asistimos al nacimiento de otras figuras que no tienen que ver más con su sonido, sino con la relación entre ellas. Sólo por estar libres en el espacio a manera de constelaciones, se juntan y giran unas en torno a otras. No nos referimos a formas cíclicas en las que se encuentran ciertos sonidos y frases reiterativas como estribillos. Tampoco se trata de formas lineales y, por lo tanto, temporales. Se trata de aquéllas cuyos elementos se alargan y se compactan, se dispersan para volver a cohesionarse.

"Vigilando
dudando
rodando
brillando y meditando
antes de detenerse en algún punto final que lo consagre" * 18

Pero así como el espacio vacío es significativo cuando nos referimos a la palabra escrita, los silencios en la música lo son mucho más porque gracias a ellos se establece el ritmo y la cadencia.

Sin el sándalo ni el libro, balancea con dedos aleteantes sobre el plumaje instrumental, la tañedora del silencio.*19

Al no poseer ningún instrumento, la Santa utiliza las alas del ángel para crear música, pero lo que obtiene es el silencio, tan significativo como las notas mismas. Incluso existe un espacio que en sí mismo no posee sonido vano en sonoridad-, pero puede emitirlo: es el espacio vacío de la caracola. *20

17.-" ... ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indeniabement mais de l' intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter [...] la Musique."; MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit. , p.250

18.-"Veillant

doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre",

MALLARMÉ, Stéphane, "Un Coup de dès", *Oeuvres Complètes*, op. cit. , p. 429.

19.-"Du doigt que, sans le vieux santal/ Ni le vieux livre, elle balance / Sur le plumage instrumental, / Musicienne du silence.", MALLARMÉ, Stéphane, "Sainte", v. 13-16, op.cit., p. 54.

20.- "Sur les crédenes, au salon vide: nul ptyx/ Aboli bibelot d' inanité sonore", MALLARMÉ, Stéphane, "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...", v. 4-8, op. cit., p. 68.

Se trata de un objeto nulo porque no posee nada en su interior, un salón vacío cuyas paredes se encuentran frente a otras paredes vacías. Replegándose y reflejándose a sí mismo, es una forma que encuentra a la forma. Y a pesar de ello, encierra en su interior la música del mar y del mundo. El Maestro va a recoger llantos a la Estigia con el caracol, y reconoce de entre todos los sonidos acuáticos que encierra, los llantos de las lamentaciones del Reino de los Muertos. La nada se honra con ese cacharro, objeto abolido por su inutilidad sonora.

Frecuentemente, las palabras conservan en su sonoridad ciertas características del objeto que nombran. Todo aquél que acerque una caracola a su oído podrá constatar que lo que se oye en su interior podría ser el sonido del Universo en caos, es decir, algo cercano al desorden y no a la estructura. En el caso del poema, la caracola es designada por la expresión: "Aboli bibelot".

Al analizar las consonantes de la expresión encontramos la siguiente serie:

"Aboli bibelot"
[b] [l] / [b] [b] [l]

<explosiva-líquida> <explosiva-explosiva-líquida>

se trata de la serie más representativa de un fenómeno natural la tormenta a la que sucede la calma. Pero por otro lado, los sonidos vocálicos de "Aboli bibelot" no representan el caos, no pueden asimilarse a él. Esta frase delata la presencia de la estructura de la caracola gracias a su serie vocálica:

"Aboli bibelot"
[a] [o] [i] / [i] [e] [o]

<fuerte-fuerte-débil> <débil-fuerte-fuerte>

serie en que un esquema, a manera de espejo, se reproduce y se despliega, como si se estuviese reflejando, como la forma misma del caracol. Resumiendo, las palabras "aboli bibelot" conservan en su sonoridad, no el caracol mismo, sino su futilidad sonora. Por eso justamente quedará abolido.

La palabra ejerce su función mágica en los objetos, que existen en tanto ésta lo permite. Los objetos sufren metamorfosis porque la energía de la música los obliga a separarse de sí y a entrar en otro mundo, aquél que no es designado, sólo sugerido.*21 Los sonidos se moverán en un espacio y representarán el gran juego de la Idea; vivirán por sí mismos, nacerán y se destruirán entre ellos, creándose y recreándose. La Palabra se convierte en música y la música en palabra.

4.2 El aspecto visual

El proceso de iniciación del sujeto (capítulo 5) comenzó con la toma de conciencia de su peculiar e insospechada relación con los objetos, de su carencia expresada a través de un deseo de destrucción y posterior reelaboración -la transmutación- de la realidad.

Para ello el sujeto necesitó analizar su medio circundante. Este análisis provocó la disgregación de los elementos de su realidad y de los que constituyen su personalidad, hasta lograr la aniquilación del Yo y de su conciencia personal, ya que "La negación de sí mismo es la condición previa a la creación de la obra y a la resurrección a la verdadera vida, que no es la inmortalidad del yo en el más allá, sino el acto por el que el infinito absorbe el azar y lo fija en una constelación, figura en rotación, una configuración."*22

4.2.1 El teatro y su escenario

La destrucción del signo fue también la consecuencia de la traslación del significado de una palabra que designa al objeto, a otra que pretende ser su reflejo, su representación, pero que finalmente se convierte en parte constitutiva de una nueva realidad: el reflejo es un tema equívoco porque

21.- "Ciertamente la Música, cuya bella instrumentación tiende a reproducir una orquesta ...Admirad la elocución en toda su potencia; la métrica, que la afina en una última expresión, digamos espiritual...desafiando a la civilización, y desinteresada en construir un sueño, para que tengan lugar la prodigiosa Sala y la Escena..."; cfr. también: "*Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire...Admirez dans sa toute puissance...l'élocution, puis la métrique qui l'affine à une expression dernière, comme quoi un esprit... défie la civilisation négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène.*", MALLARMÉ, Stéphane, "*La Musique et les lettres*", *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 649.

22.- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, op.cit., p. 47.

simultáneamente se tiene la impresión de ser uno mismo pero a la vez otro. Este tema aparece también en el teatro. Sabemos que el actor -cuerpo reales presencia, pero a la vez ausencia, pues tiene que efectuar su constante irrealización como ser humano en un personaje. Existe a la vez, como en el caso de la palabra -caso que estudiaremos más adelante- concreta y simbólicamente.

Un teatro inherente al espíritu [...] resumen de tipos y acordes; tal y como los confronta el libro abierto de páginas paralelas. La precaria recopilación de inspiración diversa está hecha a partir de él o del azar que será [...] siempre simulado***24

La recopilación de poemas está hecha a manera de páginas paralelas, es decir, como un teatro que expone concretamente la realización de una idea, que es también la simulación simbólica del azar de la naturaleza. Estos dos aspectos, concreto y simbólico, se dan cita en la condición del bufón.

La figura del histrión se encuentra determinada sólo por sus gestos: la máscara es su existencia. Su presencia está rodeada de signos que tienen como objetivo hacerla ficticia y abstracta, velada y fascinante, pero a la vez tan completa como para hacer penetrar en nosotros la evidencia de su impacto, para hacernos creer, aunque sea por un momento, que puede ser real. Por una convención tácita entre autor y público, el espectador sabe que lo que se está presentando no es verdadero, que lo que se desarrolla en la obra es falso, que la tragedia no existe en la realidad. A pesar de ello, logra identificarse en el espectáculo. Un claro ejemplo nos lo proporciona el sujeto mismo del poema "El bufón castigado".

El bufón había renegado de su condición, había escapado de la carpa, abandonando a la musa, y había lavado el maquillaje de su cara; pero como se ha identificado con su imagen deformada por el agua en movimiento, que hace muecas como si fuera un "payaso", seguirá siéndolo irremediabilmente. Ahora bien, mientras que para el bufón el desdoblamiento por la imagen reflejada y la consecuente desintegración de la personalidad es algo trágico, para los demás es cómico:

23.-" *Un théâtre, inhérent à l' esprit [...] résumé de types et d' accords; ainsi que les confronte le volume l'ouvrant des pages parallèles. Le précinaire recueil d'inspiration diverse, c'en est fait; ou du hasard, qui ne doit [...] jamais qu' être simulé.* ", MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit., pp. 226-227.

Gracias a él [al Infortunio], si alguien sopla su extraño caramillo
unos niños con el puño en las nalgas
nos harán retorcer con risa obstinada, al remedar la fanfarria.*24

En este caso, la comicidad es consecuencia de la imitación grotesca de un acto solemne -la creación-, que es percibido como algo marginal: el instrumento es extraño y la melodía para los demás suena como fanfarria. Mientras que para el bufón el desdoblamiento es un proceso que desemboca en el análisis de las partes constitutivas del mundo y de sí mismo, para los demás se trata de una diversión que provoca la risa: es comedia, teatro.

El teatro es también la representación del mundo, tema que ha sido abordado desde la antigüedad hasta nuestros días, en particular por la Edad Media y el barroco. Recordemos por ejemplo a Calderón de la Barca y su obra *El Gran teatro del mundo*, así como a Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad* o *Hamlet*. En este contexto la imitación puede provocar risa, pero sobre todo inducir al espectador a tomar conciencia del mundo.

El bufón sabe que el reflejo en el agua es sólo su imagen, pero al deformarse le devuelve un gesto, a la vez que lo expone como payaso; al exponerlo lo hace legible, vulnerable a una lectura. De ahí que se presente como una conciencia "que se debate en el mal de la apariencia", según las propias palabras de Mallarmé a propósito de Hamlet. La lectura que debe realizarse es la de los signos que muestra el payaso, sus gestos, las figuras de su rostro y no la que muestra el sujeto mismo. Nos percatamos entonces que se ensancha aún más la distancia entre ser y la idea de ser.

Sabemos que la máscara es la fachada del sujeto, nunca su esencia, por ello se plantea como ausencia. Pero, por otro lado, el bufón es incapaz de obtener la esencia al tratar de abolir esta máscara. Finalmente, los gestos, la máscara es lo único significativo que se obtiene. Al limpiar su cara, el bufón reniega de su trabajo y de su personalidad como payaso:

Con mi pierna y brazos, límpido nadador traicionero,
Con saltos múltiples, renegando del malvado
Hamlet... *25

24.-"Grâce à lui, si l'un souffle à son buccin bizarre / Des enfants nous tordront en un rire obstiné / Qui le poing à leur cul singeront la fanfare ", "Le Guignon", v.34-36, *Oeuvres Complètes*, p. 29.

25.-"De ma jambe et des bras limpide nageur traite, / A bonds multipliés, reniant le mauvais / Hamlet!...", "Le pitre châtié", v.2-4, *op. cit.*, p. 31.

ESTA TESIS NO DEBE
CAMIAR DE LA BIBLIOTECA

Por otra parte, el maquillaje ayudará a que se realice la posibilidad de una lectura única y por ende, dará al sujeto un status, una presencia y, por qué no, una esencia, aunque sea la de payaso:

Sin saber, ¡ingrato! que era todo mi sagrario
este afeitado hundido en el agua perfida de los glaciares.*26

Como el "malvado Hamlet", el bufón verá la tragedia de su permanente condición, reflejada en el teatro. La repetición de gestos aparentemente vacíos de significación, puede remitirnos a una representación de la realidad.

Mucho más interesante es la figura del mimo. Su silencio, lleno de significado, y su rostro blanco, nos recuerdan la página libre de signos: "Blanco fantasma, como página aún no escrita."*27 El mimo es el centro de convergencia de varias fuerzas. Es lo suficientemente gestual como para poder alcanzar un grado de significación y permitir una lectura. Por otro lado, es sólo representación, reflejo y, por ende, permite el desarrollo de la ficción, de una imagen mental. En él, pasado, futuro y presente se unen: el origen, cuando todo era silencio, el futuro, cuando el silencio tendrá una significación, y un presente aparentemente ficticio en la figura misma del mimo.

Himen (de donde procede el sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y la realización, la perpetración y su recuerdo; ora prediciéndolo, ora rememorándolo, en el futuro, en el pasado, bajo una falsa apariencia de presente.*28

Al percibir los gestos del mimo, podríamos dudar si lo que éste último ejecuta es parte de la realidad o sólo ficción: "...antes expresaba su dolorosa inaccesibilidad de ser; ahora sirve para representar un ser inaccesible, y no obstante real, un ser imaginario."*32 El mimo, como el teatro, es el espacio donde se lleva a cabo el doble juego de la realidad-ficción. Si se escenifica la ficción es con el fin de hacerla verdadera, de mostrar una presencia, una figura mental, una idea.

26.- "*Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre, /Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.*", *op. cit.*, v.13-14.

27.- "*Fantôme blanc comme une page pas encore écrite*", MALLARMÉ, Stéphane, "*Mimique*", *op. cit.*, p. 310.

28.- "*Hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent*", "*Mimique*", *op.cit.*, p. 310.

29.- "*...autrefois elle disait la douloureuse inaccessibleité de l'être, maintenant elle sert à jouer un être inaccessible, mais cependant réel, un être imaginaire.*", RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé.*

Así como en la escena o en la blanca faz del mimo se encuentra la confluencia de espacios y de tiempos propicios para que una imagen mental se convierta en imagen real, también la hoja blanca será el espacio escénico donde se desarrolle una historia. Ahí los signos gráficos adquieren vida propia y respiran con su propia individualidad. Se les ve crecer y desarrollarse en la escena del papel. Como lo apuntan Fenollosa y Mallarmé, "Las resonancias vibran ante el ojo. La riqueza de la composición de caracteres hace posible una selección de palabras en las que una sola resonancia dominante colorea cada plano de significado"*30. La palabra escrita será para la hoja blanca lo que el gesto es para el mimo. Los espacios en el verso serán sus silencios y las pausas su respiración; las líneas trazadas en la hoja, sus muecas. Cada verso, un gesto. Precisamente con su gesto el bufón evocaba la negra tinta con la que hacía sus poemas.*31

De pronto la idea puede exhibirse, tomar forma, y adquirir movimiento a través de un doble juego de ausencias y presencias, justificando así el programa que el propio Mallarmé se había planteado:

A fuerza de investigar, creo incluso haber encontrado un nuevo verso, dramático en el sentido de que los distiquos están servilmente calcados en el gesto [significación de una forma] obteniendo una poesía de efectos de masas, poco conocida hasta ahora. *32

Éste es el punto crucial en que se separa el lenguaje cotidiano del lenguaje poético. Una nueva realidad, en este caso una realidad escénica, necesita de un nuevo lenguaje para ser designada. Cuando se lee el poema "Saludo" se puede constatar que la palabra "espuma" -"écume"- designa precisamente al distiquo del primer verso: "espuma", como lo dice el poema mismo, designa el corte, la pausa del verso; se refiere a una posición espacial, a un vacío entre las palabras "nada" y "verso virgen". Pero se trata también de un vacío triple porque también esta palabra designa a la espuma, una nada que tiene presencia. Además, representa la virginidad del verso, es decir, la ausencia de un contenido específico, la falta de una designación real.*33

La especificidad de este nuevo lenguaje que adquiere significación de acuerdo al espacio que designa, es el encontrarse más cerca de la pintura o del ideograma. En múltiples ocasiones, el sujeto expresa el deseo de imitar la escritura de un chino pues está consciente que esta lengua asiática

30.-FENOLLOSA et POUND, *La escritura china como medio poético*, op.cit.

31.-"...l'histrion qui du geste évoquais...la suite ignoble des quinquets", "Le pitre châtié", *Oeuvres complètes*, op. cit. , p. 31.

32.-"A force d'étude, je crois même avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sont servilement calquées sur le geste sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connue elle même. Mon sujet estantiquier et un symbole." Carta a Lefébure, *Correspondance*, op. cit., verano de 1865, t.2 LXXX.

33.-"Rien, cette écume, vierge vers/ A ne désigner que la coupe...", "Salut", v. 1-2, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 7

es poco arbitraria en su escritura:

imitar al chino de corazón límpido y fino
de quien el éxtasis puro es pintar el fin,
en sus tazas de nieve a la luna arrebatada,
de una extraña flor que perfuma su vida...
en la filigrana azul del alma a la que se injerta.*³⁴

Con una determinada escritura -"una filigrana", una figura-, pretende expresar la incorporación, el proceso de agonía de una flor en el espacio escénico que ofrece la blancura de la porcelana. Pero al querer representar cierta realidad, el sujeto procura ir más allá, no con una escritura convencional, sino con trazos inventados por él:

Una línea pálida y delgada de azul sería
un lago en medio del cielo de porcelana desnuda,
una clara media luna perdida por una blanca nube
empapa su cuerno sereno en el cristal de las aguas
no lejos de tres grandes pestañas de esmeralda, cañas.*³⁵

Pero si tuviéramos un lenguaje diferente para cada individualidad, caeríamos en el silencio. En efecto, el lenguaje es una convención social; al ser compartido por un grupo de personas, este instrumento sirve para comunicar. El reto del sujeto es utilizar el mismo lenguaje para expresar dos realidades diferentes: la de un referente concreto y la realidad poética, lo que finalmente fue logrado gracias a esta nueva concepción de la escritura como gesto en el espacio representacional del papel:

34.- *Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie (...)
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.*; MALLARMÉ, Stéphane, "Las de l'amer repos...",
v. 15-18, 20 *op.cit.*, p. 36

35.- Traducción Pablo Mañé, *in op. cit.*, p. 87; cfr. también:

*"Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux."*, "Las de l'amer repos...", v. 12-18, *op.cit.*,
p. 36.

"Este poema encierra una excelsa y muy bella idea, pero los versos son terriblemente difíciles pues los hice absolutamente escénicos, no sólo POSIBLES EN EL TEATRO, sino EXIGIENDO EL TEATRO." *36

Podríamos suponer que el pasaje anterior se refiere a "Una tirada de dados nunca abolirá el azar". El poema es un verdadero montaje escénico en el espacio de la hoja blanca, donde diversos elementos entran en juego. En primer lugar, la tipografía con diferentes caracteres, tamaños y formas negritas y bastardillas. Por otro lado, la disposición de las palabras en el papel es otro de los elementos que entran en juego en esta "puesta en escena". Aparentemente aleatoria, por no corresponder a las formas habituales de la poesía o la prosa, la disposición tiene una intencionalidad acorde, entre otras cosas, con la posible lectura oral*37, y con el impacto que como figura plástica quiere dar "...subdivisiones prismáticas de la idea", que se logran al considerar la palabra o grupos de palabras y los espacios que las separan.

Por ello la Idea, más que la manifestación de un concepto, es una forma real; sin esta forma la Idea no existiría. Por otro lado, la aprehensión de la Idea es simultánea y totalizadora, como en el caso del ideograma, pero también es secuencial, sucesiva, como en el teatro; ahora bien, esta sucesión no converge en el final de una lectura, en un futuro donde el tiempo tiene características lineales, sino que hay centros gravitatorios interrelacionados, en torno a los cuales giran grupos de palabras, que pueden considerarse independientes entre sí, o formando parte del encaje:

Tal fragmento se inclina en un ritmo o movimiento del pensamiento al que se contraponen el contradictorio dibujo: ambos motivos desembocan y se anulan aquí donde intervendría, más que a medias, la figura conciliatoria que permanece la Idea, como sirenas cuyas colas se confunden y entrelazan en hojarasca y follaje de un arabesco.*38

Veamos el significado que puede tener la expresión "Una tirada de dados" en esta dinámica. Al lanzar los dados obtenemos una figura de

36.- "*Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles, car je les fis absolument scéniques, non POSSIBLE AU THEATRE, mais EXIGEANT LE THEATRE.*", Carta a H. Cazalis, *Correspondance*, op. cit., enero de 1865, t.1 LXXVII

37.- "...la portée, moyenne, en haut, en bas de la page, notera que monte ou descend l'intonation..." , op.cit., p. 455.

38.- "*Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin: l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'un arabesque, la figure, que demeure l'idée.*", MALLARMÉ, Stéphane, op. cit., p. 226-227.

puntos que se dibujan en medio del océano de la página blanca. Constelación de estrellas negras en un cielo blanco. Aparentemente vacía -porque la serie de puntos de los dados no designa nada-, se trata de una figura producida por el azar que, sin embargo, a la vez lo designa. Ciertamente, y con base en esa designación, nunca lo aboliré. Ausencia que designa ausencia. Al designarlo y al darle una forma visual lo hace presente, lo representa.

La actualización del azar tiene a su vez una connotación precisa cuando se habla de lenguaje. El lenguaje cotidiano es arbitrario. Esto significa que no hay necesariamente una relación entre la palabra, -su sonido y su escritura-, y el objeto que es designado. Fue efectivamente obra del azar el que a un objeto determinado correspondiera un significante.

Ahora bien, a partir del momento en que se descubre otra realidad, es necesario encontrar palabras que la designen. Este nuevo lenguaje será entonces motivado y el embrión de su forma se encontrará en las características de aquello que se nombra. No es casual que "Una tirada de dados" tenga esa forma. A diferencia de lo que ocurre en el lenguaje cotidiano, en su misma forma se halla el Universo designado:

La expresión simple y común no tiene forma; la figura tiene una. Esta conclusión nos lleva a definir a la figura como la desviación entre el signo y el sentido...^{*39}

El poema convierte en no arbitrario lo que en esencia es arbitrario -en este caso, el azar-, por el simple hecho de poetizarlo, es decir, de asignarle una figura y exponerlo. Pero la figura que se presenta en "Una tirada de dados" es justamente la de la aleatoriedad y además la expresión del caos. Al manifestar el azar, lejos de negarlo, de abolirlo, lo afirma, lo reafirma:

Mallarmé enfrenta dos posibilidades en apariencia excluyentes (el acto y su omisión, el azar y el absoluto) y, sin suprimirlas, las resuelve en una afirmación condicional...^{*40}

Pero también y sobre todo, es la afirmación y la confirmación de la poesía como posible expresión de una realidad diferente: de la Idea, del doble ideal del Universo: "Todo pensamiento emite una tirada de dados"^{*41}. El poema nos restituye la esperanza, la posibilidad de otra realidad tangible que se sustente por sí misma en una forma dentro del breve espacio del poema.

39.-"L'expression simple et commune n'a pas de forme, la figure en a une: nous voici ramenés à la définition de la figure comme écart entre le signe et le sens...", GENETTE, Gérard, *Figures I*, op. cit., p. 209.

40.-PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1956, p. 272.

41.-"Toute pensée émet un coup de dés", MALLARMÉ, Stéphane, "Un coup de dés", *Oeuvres Complètes*, op. cit..

La forma, sobre todo la del poema donde el verso es lo más importante, es imprescindible en esta construcción de la realidad ya que proporciona los trazos suficientes para esbozar justamente los rasgos del sujeto.*42

4.2.2 El espacio de tres dimensiones

Aproximadamente medio siglo después de la muerte de Mallarmé, Jakobson y los lingüistas que lo sucedieron partieron del estudio del aspecto fónico del lenguaje poético: postulan que una de las características de este último, es la equivalencia semántica de las palabras que comparten estructuras fonéticas similares y que se encuentran en el mismo sintagma:

En una palabra, la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como un principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica..*43

Mallarmé por su parte establece el paralelismo entre lo que está expresado de manera gráfica y el significado de las palabras; dicho de otra manera, la influencia que ejerce la imagen trazada en el papel en la constitución de un sentido. El aspecto gráfico del lenguaje es un punto que no ha sido tomado en cuenta por los lingüistas, tal vez porque los trazos de las letras en el papel no son considerados verdaderamente significativos para la transmisión de un mensaje. Lo cierto es que el aspecto visual de la escritura ha sido desdeñado cuando se ha tratado de la constitución de niveles lingüísticos.

La figura marcada con el trazo de las palabras es también productora de significación. Es reveladora de una visión espacial y temporal del cosmos. La división de la poesía en versos y estrofas obedece a algo más que el simple deseo de conservar una métrica o un ritmo, o de construir una figura fónica; está inscrita en la concepción de un espacio finito y una temporalidad cíclica. Una forma visual reiterativa contribuye a la construcción de un espacio donde el tiempo pretende asemejarse al que rige a la Naturaleza: el final se confunde con el principio, al espacio vacío después de una estrofa le sucede siempre una palabra, la creación precede a la destrucción. Asimismo, ciertas instancias de un poema, por ejemplo, el número de versos y de estrofas en un soneto están inscritas en esquemas mas o menos reconocibles.

42.-El cielo metafórico se propaga en torno al relámpago del verso, artificio por excelencia, a tal punto que poco a poco el héroe se simula y encarna (tan sólo un rasgo, justo lo que se necesita percibir para que no nos turbe su presencia). cf. *"Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence au point se simuler peu à peu et d'incarner les héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas généré de leur présence, un trait)."*, MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit., p. 236.

43.-JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética" in *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 379.

Por otro lado, el poema no ocupa todo el espacio disponible como lo hacen, por ejemplo, las líneas impuestas por las frases de la prosa. La poesía se presenta en espacios compactados, que a su vez obedecen a un orden previo. El espacio del poema es medido, aparentemente dominado. Es la respuesta del hombre al vértigo que le impone el vacío, al miedo de caer en una dispersión semejante a la locura, en el estallido mental.

El espacio, en esta dinámica, es un plano donde los trazos se moverán de acuerdo a la escritura, en el caso de las lenguas indoeuropeas, en líneas horizontales de izquierda a derecha, de arriba a abajo. Y aunque unos cuantos hombres hubiesen afirmado que los elementos del Universo son cuerpos en un espacio tridimensional, la mayoría concebía al mundo como un plano y así se representaba la realidad.

Es posible constatar que la división espacial de un poema, digamos la del soneto, está acorde con una manera de razonar propia del pensamiento occidental en el que se ve resurgir el neoplatonismo. Por ejemplo, en el soneto en "ix",

...el primer cuarteto es una exposición, el segundo su negación o alteración, el primer terceto es la crisis y el último el desenlace. El soneto es una proposición o, mejor dicho, cuatro proposiciones encadenadas por una lógica no menos rigurosa que ata a los miembros de un silogismo.*44

A cada época y a cada cultura se les asocia una forma y un género literario: el haikú japonés, las novelas de caballería medievales, etc. Pero las características lineales de nuestra lengua nos hacen perder de vista la importancia del espacio en la elaboración de significaciones: las culturas que poseen una escritura ideográfica, en cambio, siempre han estado mucho más preocupadas por el aspecto visual. Fenollosa, el gran estudioso occidental de las culturas orientales, estaba consciente de la dimensión poética de la escritura china.

...por medio de su visibilidad pictórica, [...la lengua china...] ha podido conservar su poesía creativa original con mayor vigor y vitalidad que cualquier lengua fonética...*45

No debe extrañarnos que en su búsqueda de la poesía pura, Mallarmé reivindica el espacio, y en especial el espacio tridimensional, en favor de la elaboración de una significación. En el poema "Una tirada de dados" descubrimos una ruptura con las formas tradicionales. El romper con el esquema básico de un poema, con su división en versos y estrofas, no

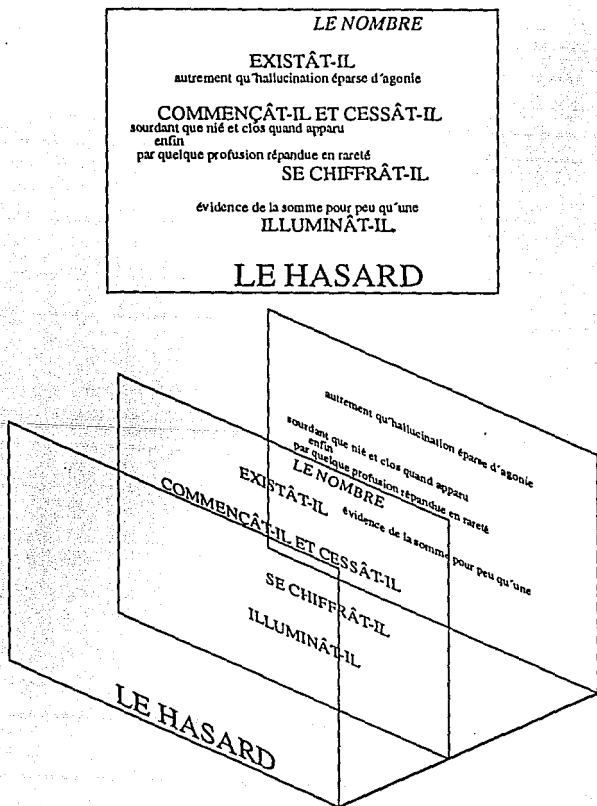
44.- PAZ, Octavio, "El soneto en "ix" " in *Traducción: literatura y literalidad. op. cit.*, p. 38

45.- FENOLLOSA, E., *Los caracteres de la escritura china como medio poético.* [Traducción Salvador Elizondo]. *op. cit.*, p. 44 .

equivale forzosamente a expresar una linealidad, que en parte también podría estar implícita. En el caso especial de este poema, el espacio está construído por tres planos superpuestos e intercalados. Veamos, mediante un modelo analógico, lo que sucede:

FIGURA No. 1

UNA HOJA DEL POEMA "UNA TIRADA DE DADOS
in MALLARMÉ, S. *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 473



Lo que llega hasta nosotros es un texto con doble apariencia de plano y de cuerpo. Cada uno de los planos está caracterizado por una tipografía distinta. El primer plano está constituido por letras altas: las mayúsculas de la tipografía más grande, utilizada en el título. Si descomponemos el poema en planos, el primer plano quedaría de la siguiente manera:

P L A N O 1

p.1

UN COUP DE DÉS

p.3

JAMAIS

p.9

N'ABOLIRA

p.17

LE HASARD

Los elementos de este plano quedan a su vez distribuidos en otras páginas, que se han indicado en la parte izquierda del diagrama. En este primer plano está expuesta la tesis del poema, la idea central.

En el segundo plano, encontramos al sujeto dual del poema: el Maestro y la Constelación; este plano está constituido por letras altas redondas y letras altas bastardillas de la tipografía utilizada en el cuerpo del poema. Al extraer el segundo plano del poema, obtendríamos lo siguiente:

P L A N O 2

p.2 QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE

p.5 LE MAÎTRE

p.15 C'ÉTAIT LE NOMBRE
-16

p.16 EXISTÂT-IL
COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
SE CHIFFRÂT-IL
ILLUMINÂT-IL

p.17 RIEN N'AURA EU LIEU
QUE LE LIEU

p.18 EXCEPTÉ
PEUT-ÊTRE

p.19 UNE CONSTELLATION

El tercer plano del poema está constituido por letras altas y bajas, redondas y bastardillas; se trata del cuerpo propiamente dicho del poema. No es posible transcribirlo aquí, debido a su extensión. Al superponerse los tres planos tenemos la sensación de totalidad y de simultaneidad que nos proporciona el universo mismo.

En el tercer plano, descubrimos los objetos en el cataclismo previo a su nulificación, en el gran naufragio. El castillo, el "*Faux Manoir*" y el Abismo se encuentran juntos.

Cuando nos encontramos frente a una imagen en un plano bidimensional, el discurso elaborado está en relación directa con su descripción y con las instancias gramaticales que corrlleva este tipo de discurso. Ahora bien, cuando se trata de la anteposición de un plano en otro, lo que apreciamos es una especie de efecto de perspectiva, como en una fotografía, donde puede percibirse un plano más cerca de nosotros que los demás y que, por lo tanto, nos atañe, nos afecta más directamente. Esta relación entre el lector y el primer plano, y entre los diversos planos entre sí, lleva implícita una historia inseparable de cualquier relación temporal. Evidentemente se trata de una temporalidad propia del discurso narrativo. Siempre existirá una anécdota cuando se presente un plano frente a otro.

Por ejemplo, el plano dos -la dualidad Maestro-Constelación-, está antepuesto al de los objetos que se anulan; en esta superposición suponemos una intencionalidad de orden temporal: primero tuvieron que anularse los objetos, para que en un segundo tiempo, el Maestro ascendiera a la categoría de Constelación.

4.2.3 El texto en el texto

El problema temporal se plantea también en el poema de otra manera. Dentro del tercer plano podemos distinguir dos textos que están claramente diferenciados por sus rasgos tipográficos: las letras altas y bajas redondas son remplazadas por letras cursivas; además otro elemento que permite su diferenciación es la frase "Como si" -"*Comme si*"- que introduce esta sección. Blanchot, en boca de Paul de Man, explica esta intrusión:

En ese momento pasamos de una temporalidad que sigue el curso de un acontecimiento presentado como si, en efecto, estuviera teniendo lugar, a otra presunta temporalidad que existe sólo como ficción y, estrictamente, bajo la forma de "*comme si*". El tiempo ficticio está incluido en el tiempo histórico como la representación dentro de la representación en el teatro isabelino...⁴⁶

46.- DE MAN, Paul. "Maurice Blachot" in SIMON, J. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. op. cit. p. 280

Los teóricos de la "Nueva Novela"⁴⁷ (*Nouveau Roman*) después de André Gide en su examen de *Los falsos monederos*, conceptualizaron este fenómeno del texto en el texto, llamándolo "mise en abîme".⁴⁸

En la "mise en abîme", al coexistir dos versiones de la misma historia, el texto que las contiene es cuestionado: ya sea que este último sea anunciado previamente por una micro-historia, ya sea que encuentre en ella la dramatización de su propio destino o de su funcionamiento. Lo cierto es que la "mise en abîme" es sobre todo la revuelta estructural de un fragmento del texto contra el conjunto que lo contiene; el resultado es la muerte del tiempo del texto. Al definirse la "mise en abîme" como un narcisismo, la micro-historia será una especie de espejo; al reflejarse en ella, el texto revelará cualquier aspecto que hubiese pretendido esconder, cualquier aspecto no presentado. Por ello la micro-historia inserta tendrá que reproducir la historia, ya sea total o parcialmente, no de manera alusiva sino en su completa literalidad. Ahora bien, un peligro que tiene que sortear la micro-historia es el no exceder en tamaño la historia que refleja, porque de lo contrario se convertiría en la historia reflejada.

En el poema "Una tirada de dados", la micro-historia ocupa una extensión que equivale a la mitad del texto que la envuelve. Por otro lado, esta micro historia está dividida en tres partes: las dos primeras están introducidas por la palabra "COMME SI" en altas y en cursivas. Si seguimos el curso del razonamiento de los teóricos del "Nouveau Roman", la primera parte de la micro-historia es un resumen del acontecimiento total de destrucción de la materia; también es la "insinuación" que se hace al último silencio obtenido de la conflagración para que elabore los silencios y los espacios que se necesitarán para la construcción del nuevo texto; la segunda parte muestra una etapa previa a la elaboración del poema: la iniciación del Maestro. Esta sección comienza con un gesto previo al acto de la escritura e incluso a la conciencia del sujeto: una pluma solitaria, perdida, está suspendida en el espacio. La tercera parte comienza con una hipótesis: "SI FUERA/ un producto estelar..." La elaboración de esta hipótesis resulta inútil: no hay cabida a ninguna condición que tenga que establecerse previamente. La hipótesis no hace sino confirmar lo inevitable: el acto de la escritura tendrá lugar y el azar quedará abolido.

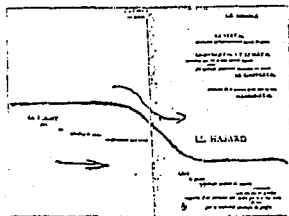
47.- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris. Seuil.

48.- Cabe señalar que este fenómeno no se remonta a la época del teatro isabelino; una prueba de ello es un texto sobre el teatro sánscrito llamado "Garbhanka", escrito mil años antes de haberse creado *Hamlet*, donde se le conoce como "drama embrionario".

Cf. Juan Miguel de Mora. *Apuntes de literatura sánscrita*. Facultad de Filosofía y Letras.

Pero en un movimiento que pretende imitar la fuente de donde surgió, la pluma traza la figura del caos; el azar persiste pero en una forma cristalina.

La tercera parte penetra el texto mismo no sólo por la influencia que puede ejercer en cuanto a la iluminación de su sentido, sino que lo hace literalmente hablando. Al trazar la sombra producida por las letras en el papel, obtendríamos la siguiente figura:



El poema no se ve constreñido por el espacio que le ofrece la hoja; más bien a ésta le ha impuesto los límites de su forma misma. En efecto, la hoja deja de ser un patrón de medición y una barrera para convertirse en un espacio que se va constituyendo y construyendo conforme a las exigencias del texto.

4.2.4 La perspectiva en movimiento

Por ese simple hecho, el espacio que será elaborado está lleno de significación, que a su vez ejercerá una influencia en el texto:

La agrafia tipográfica de Mallarmé quiere crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena. El vocablo [...] se hace entonces plenamente irresponsable de todos los contextos posibles; se acerca a un acto breve [...] cuyo matiz afirma una soledad, por tanto, una inocencia.*⁴⁹

49.- BARTHES, Roland, "La escritura y el silencio" in *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI editores, 1973, p. 77.

Es mediante la lectura cuando se desencadenará el movimiento del texto. En el poema "Una tirada de dados", se construye un espacio en el que se simula un movimiento descendente, que comienza desde el extremo superior izquierdo de la página, atraviesa diagonalmente dos páginas encontradas, hasta toparse con el extremo inferior derecho de la página de enfrente, con un impulso dinámico que simularía un movimiento hacia adelante.

Para denominar este recurso del espacio, es necesario retomar ciertos términos técnicos utilizados en la cinematografía; a esta visión desde un punto localizado por encima de otro, se le llama toma "*en plongée*", (perspectiva en punto de elevación). Generalmente al juego de planos obtenido se le asocia un discurso argumentativo, ya que expresa un punto de vista:

"La nave proporciona al texto una franja, de lo alto de una página a lo bajo de la siguiente, etcétera; he aquí todo el punto de vista..."⁵⁰

Esta perspectiva lleva implícito un efecto de tipo psicológico, generalmente asociado a relaciones de poder: el observador colocado en lo alto posee una supuesta superioridad con respecto al que se encuentra en la posición contraria. Irónicamente, el punto final donde desemboca el poema que analizamos es la frase: "Todo pensamiento emite una tirada de dados"⁵¹

En resumen, es posible reformular los tres tipos de discurso que cotidianamente elaboramos en el contacto con el medio ambiente. El objetivo de la nueva poesía consiste en lograr que nuestros sentidos atraviesen por una experiencia mucho más profunda y que nuestro intelecto la asimile y con ella reconstituya un nuevo discurso.

Mallarmé no fue el único en descubrir el poder que podía ejercer el espacio en la elaboración de una significación. Su amigo el pintor Whistler compartió con él la experiencia de la composición de textos en los que el espacio, la figura y el sentido conforman una unidad: lograr que nuestros sentidos atraviesen por una experiencia mucho más profunda y que nuestro intelecto la asimile y con ella reconstituya un nuevo discurso.

Aunque utilizaron vías distintas -el arte gráfico y el arte poético- es comprensible que lograsen tal conceptualización: sintetizaron sus posturas en una visión compartida gracias a su estrecha amistad. Para constatar esto no tenemos más que echar un vistazo a su correspondencia:

50.- "*Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc.; et c'est là tout le point de vue ...*" Carta a Gide del 14 de mayo de 1897. t.IX in MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1983, p.172

51.- "*Toutte pensee émet un coup de dés*"; MALLARMÉ, Stéphane, "*Un coup de dés*" in *Oeuvres complètes, op.cit.*, p.477.

CXXXI MALLARME A MME. WHISTLER

Paris, lunes 31 de diciembre de 1894.

El año se va
 aunque Whistler niegue
o por usted se olvide
sonrisa
 gracia
 otro Genio
el invertir su reloj de arena*⁵²



En este "billet" con el que Mallarmé transmite sus votos de año nuevo se observa el movimiento ascendente-descendente de las palabras: la frase "El año se va" reproduce el movimiento de fuga del año, mientras que la sonrisa, la nueva creatividad y las gracias caen de arriba como esperanzas para el año que llega.

En la siguiente carta, Whistler también utiliza los recursos tipográficos y los espacios para volver más conmovedor su texto:

52.- CXXXI MALLARME A MME. WHISTLER

Paris, lundi 31 decembre 1894

L'an s'en va
 quoique Whistler nie
Ou pour vous on sache oublier
Sourire
 grâce
 autre Génie
De renverser le sablier



Carta de Mallarmé a Mme. Whistler. 31 de diciembre de 1894 in BARBIER, C. *Correspondance Mallarmé-Whistler*, Paris, Nizet, 1964.

CXLIII WHISTLER A MALLARME

Hotel Chatman, Calle Dounon
[Principios de octubre 1896?] Paris

¡Mallarmé! Amigo mío, ¿está usted en Paris?
Usted - Yo quisiera ver - de usted querré estrechar
la mano -

Usted - comprende todo - comprendió a aquella
que se fue - y usted comprendé, sin duda, porque
yo aquí me quedo -

En cuanto a mí, yo no entiendo nada - sino que
Mallarmé me quiere - y que siempre amaremos
a Mallarmé - *53

Indiscutiblemente este tipo de textos nos impone restricciones para su lectura, mismas que se originan en su escritura. En el texto de Whistler, los guiones pueden significar el reforzamiento del silencio entre las palabras donde se encuentran; o tal vez la prolongación de la última sílaba que físicamente queda unida a la primera de la palabra siguiente para dar a la frase una continuidad y un alargamiento visual que refleje su dolor. Una última posibilidad de interpretación es la unión visual y sensible entre los pronombres "yo" ("je") y "usted" ("vous"), que rempazan al pintor y al poeta. Esta unión es la materialización de los lazos afectivos entre estos artistas.

53.-CXLIII WHISTLER A MALLARME

Hotel Chatman, Rue Dounon
[début Octobre 1896?] Paris

Mallarmé! Mon ami êtes-vous à Paris?
Vous - Je voudrais voir - de vous je voudrai serrer
la main -
Vous - comprenez tout - vous avez compris celle
qui s'est enfouie - et vous comprenez, sans doute, pourquoi
je reste -

Pour moi, je ne comprends rien - sinon que
Mallarmé m'aime - et que nous aimons toujours
Mallarmé -

Carta de Whistler a Mallarmé. [Octubre de 1896?] in BARBIER, C. op. cit.

Si bien es cierto que el texto en estas circunstancias nos impone el mecanismo de su lectura^{*54}, el significado dependerá de la que realice cada lector:

El momento final es provisional porque la idea hecha signo, debe sufrir ahora la prueba de la lectura y realizarse como el sol, en la memoria y el olvido de un lector.*55

La lectura vuelve a ser un fenómeno tan aleatorio como el lanzar dados. Mallarmé lo ha expresado en su poema "Una tirada de dados": la lectura es "un número total en formación", (*Un compte total en formation*). La historia comienza nuevamente y se consume cada vez que se realiza una lectura, siendo aquélla, por lo tanto, infinita. Mucho mayor es nuestra sensación de infinito cuando se descubre en la lectura de los poemas de Mallarmé una amplia gama de posibilidades de lectura y de interpretación, producto de un nuevo lenguaje que sólo se da en la poesía donde se integran espacios, tipos de letras, tamaños, etc. que son productores de sentido:

El verso, que de varios vocablos construye una palabra total, nueva y extraña a la lengua y como mágica,... causa en usted la sorpresa de no haber oído nunca tal ordinario fragmento de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado se sumerge en una nueva atmósfera.*56

54.- Mallarmé escribió un prefacio al poema "*Un coup de dés*", en el que explicaba como tenía que efectuarse la lectura.

55.- PAZ, Octavio, "El poema en "ix" " in Traducción: literatura y literalidad. *op.cit.* p. 46

56.- "*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, ...vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution en même temps que la reminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.*"; MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations. op. cit.* p. 252

CONCLUSION

El análisis anteriormente expuesto es producto de una lectura y como tal, ya Mallarmé lo afirmaba, no es total ni definitiva. En efecto, el poeta capta la esencia del universo azaroso, y la fija en una página, dándole una forma, tanto visual -la composición tipográfica y la disposición de las palabras en la página-, como sonora. Un símil de este acto es la tirada de dados: la figura de los puntos negros sobre la cara blanca de los dados, a manera de escritura sobre la página blanca, materializa un instante de la gran cantidad de posibles combinaciones que se pueden obtener al lanzarlos. Al tener una forma única, el poema lleva en sí mismo el proyecto de su lectura, y por ende de su posible interpretación.

Pero la lectura vuelve a ser en sí misma un acto azaroso, y en un movimiento de despliegue hacia el entendimiento del lector, se vuelve a caer en el azar: "Una tirada de dados nunca abolirá el azar". Esta es la gran conclusión a la que llega el poeta; el gran proyecto de su vida, el LIBRO que resumiría la esencia del universo en una figura, está sujeto a ese doble movimiento. Tal vez por eso nunca logró escribirlo.

Uno de los objetivos de esta tesis fué describir el proceso de análisis que llevó a cabo Mallarmé del universo tangible, análisis que, como se vió en el primer capítulo, ya había sido comenzado por algunos poetas que lo precedieron, y que consistió en percibir el lugar que ocupa el objeto en el espacio y en el tiempo. Esto le permite aquilatar la importancia de su corporeidad en la constitución del universo. No olvidemos que por esa misma corporeidad el objeto se presenta como un obstáculo. Como primer paso en su análisis, opone una serie de objetos y de cualidades de objetos: los grandes y los pequeños, los vacíos y los llenos, los bloques de piedra y los abanicos, para en un segundo momento, establecer una serie de rupturas en las relaciones causales y en su continuidad temporal.

Una vez logradas las rupturas en las relaciones espaciales y temporales, el poeta procede a efectuar una metamorfosis en el objeto al trasladar el significado de la palabra con la que es designado a otro objeto: la blancura del cisne se convierte en glaciar, la vacuidad de la espuma se vuelve verso virgen, las alas del ángel, arpa sonora. Los objetos al igual que las palabras con las que son designados, se nulifican en la repetición de formas y en el reflejo especular: es entonces cuando se efectúa la ruptura objeto-idea.

Pero el sujeto tiene que pasar también por una serie de metamorfosis al formar parte del universo tangible, es decir, como corporeidad a ser vencida; debe lograr su asimilación como objeto y atravesar por un proceso parecido al de los objetos para poder autonulificarse. Además también tendrá que sufrir la traslación de los significados con los que es designado: así por ejemplo, el payaso se

convierte en Maestro. Esta transformación es importante porque la nueva postura del sujeto le dará el poder de deslindar el objeto de la palabra con la que es designado. Pero más importante aún es el poder de convertir el azar del universo en signo.

Así pues, se ha visto al héroe atravesar y superar, en un proceso dialéctico, una serie de formas de negación, que van desde la nulificación de los objetos que constituyen su mundo, hasta su propia impersonalización; Paul de Man resume las diferentes etapas del proceso de la manera siguiente:

..la destrucción del objeto bajo el efecto de una conciencia reflexiva: la casi disolución [...] de las entidades naturales y del yo, llevado hasta un grado avanzado de impersonalidad cuando, ante el espejo de la autoreflexión, se ha convertido ya en el objeto de su propio pensamiento.*1

En este estado, el sujeto descubre la doble faceta del fenómeno poético, es decir, el perfecto engranaje entre el sonido y el elemento gráfico: "...la Música y las letras son las caras alternativas, -unas direccionadas hacia lo oscuro, aquélla cintilante, del único fenómeno que yo llamo Idea."*2 El poema desarrolla en sí estos aspectos básicos: el sonoro pretenderá reproducir el eco del mundo que resuena en nuestra alma; el visual, negras constelaciones en la blancura infinita del papel; tanto las figuras visuales como las sonoras se construyen en un espacio del que somos espectadores; y en el escenario del gran teatro de la poesía, se entretejen para transmitir la IDEA en apenas un gesto.

El poeta presenta la relación entre lenguaje, lenguaje poético y poesía. Primero establece que el Verbo se convierte en lenguaje poético por un proceso de negación de la arbitraria asignación de palabras a objetos tangibles, representantes del mundo material, negación que desemboca en la esencia de los objetos mismos, y que se encuentra más cercana al mundo del Ideal, proceso que estudiamos en la primera parte del trabajo. Después enuncia la conclusión a la que se llegó, una vez hecho el análisis de su poesía: la figura fónica y la figura visual son dos aspectos inseparables del lenguaje poético. Finalmente, expone sus ideas sobre la

1.- DE MAN, Paul. "Maurice Blanchot" in SIMON, J. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, México, FCE, 1984, p. 278.

2.- MALLARMÉ, Stéphane, "Notes" in *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 854.

lectura, como preservadora y/o actualizadora del mensaje poético y sobre el reconocimiento de este último, como un principio de realidad poética. Si Mallarmé afirma que este nuevo principio está acorde con todo Tiempo y con cada Idea, como conclusión de este trabajo podría agregarse que también está adecuado a un espacio. Paz define al poema mallarmeano como "...el lugar desierto donde se representa un drama, un rito".*³ Para nosotros la historia consistió en seguir las huellas del sujeto dentro de este drama.

Pero la moraleja de esta fábula es más general que la experiencia mística de un sujeto, puesto que nos atañe a todos: la conceptualización de este nuevo lenguaje que hemos descubierto y que ciertamente llevamos con nosotros

al igual que las rosas elevadas y lanzadas a la visibilidad de regiones superiores..., la Flor primera DE TU INSTINTO POETICO, sin esperar mas nada que la evidencia... de las mil imaginaciones latentes: entonces...sin esperar ella te revela...la desnudez de tus conceptos y silenciosamente escribirá tu visión en un signo, ella.*⁴

Este será el legado del poeta, del que pretenderá "Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"*⁵: un lenguaje cuya forma fundamental sea la del poema, y su rigor el de la poesía, una flor que se eleve musicalmente en idea.

3.-PAZ, Octavio, *Traducción: Literatura y literalidad*, op.cit. p. 40.

4.-" *ainsi que les roses qu' enlève et jette en la visibilité de régions supérieures [...], la Fleur d' abord DE TON POÉTIQUE INSTINCT, n'attendant de rien autre la mise en évidence [...] des mille imaginaciones latentes: alors [...] sans tarder elle te livre [...], la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.*"; MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, op. cit., p. 197.

5.- "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"; MALLARMÉ, Stéphane, "Le tombeau d'Edgar Poe" v. 6, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 70 .

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía utilizada en la elaboración de este trabajo.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA:

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance. (1862-1871)*. [Établi et annoté par H. Mondor]. Paris. Gallimard. 1984.

———. *Divagations*. Paris. Gallimard. [Collection poésie/Gallimard]

———. *Divagations. (Extraits)*. Paris. Librairie Saint-Germain-dès-Près. 1969. 118 pp.

———. *Écrits sur le livre. (Choix de textes)*. Suivi de MESCHONNIC, H. "Mallarmé au-delà du silence." Paris. Editions de l'éclat. 1985. 185 pp.

———. *Material de lectura. Stéphane Mallarmé. (Edición bilingüe)*. [Nota introductoria y selección de Salvador Elizondo]. México. UNAM. Departamento de Humanidades. Dirección general de difusión cultural. [Serie poesía moderna, 27].

———. *Œuvres complètes*. [Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry]. Paris. Gallimard. 1945. [Bibliothèque de la Pléiade]. 1659 pp.

———. *Poesía completa. Edición bilingüe*. [Traducción Pablo Mañé]. 2 t. Barcelona. Ediciones 29. 1979. [Libros Río Nuevo, 25].

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA:

Obras dedicadas entera o parcialmente al estudio de la obra de Mallarmé.

- ALVAREZ, Alfredo Juan. *Las literaturas totales*. México. Universidad Autónoma de Sinaloa. 1978. 173 pp. [Líneas, 1].
- BARBIER, C. *Correspondance Mallarmé-Whistler*. Paris. Nizet. 1964.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México. Siglo XXI editores. 1973. 247 pp.
- BEGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*. México. Fondo de Cultura Económica. 1954. 500 pp. [Lengua y estudios literarios].
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*. Paris. Gallimard. 1959.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica. 1956. 305 pp. [Lengua y estudios literarios].
- . *Traducción: literatura y literalidad*. 2a. ed. Barcelona. Tusquets editores. 1980. 78 pp. [Cuadernos marginales 18].
- REYES, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. t.1. México. Fondo de Cultura Económica. 1955. [Letras Mexicanas].
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris. Seuil. 1961. 653 pp. [Pierres Vives].
- SIMON, John K. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1984. 421 pp. [Lengua y estudios literarios].
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris. Albert Skira Editeur. 143 pp.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers (1940-1941)*. 2 t. Paris. Ed. de la Pléiade. 1945.

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA TEORICA:

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*. Paris. Librairie Larousse. 1976.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. [Etude critique de Michel TRUFFET]. Paris. Hatier. 1973. 127 pp.

———. *Le spleen de Paris*. Paris. Gallimard. 1973.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. México. Espasa-Calpe. [Colección Austral].

FENOLLOSA, Ernest et Ezra POUND. *El carácter de la escritura china como medio poético*. [Traducción y nota introductoria de Salvador Elizondo]. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1980. 59 pp.

GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris. Seuil. 1966. 267 pp. [Collection "Tel Quel"].

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Seix Barral. 1981.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México. Siglo XXI. 1967. 223 pp.

POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. México. Porrúa. 1986. [Colección "Sepan Cuántos..."].

VARIOS. *El poeta y su trabajo. Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Vladimir Maiakovsky, Cesare Pavese, Denise Levertov*. México. Editorial Universidad Autónoma de Puebla. 1980. 133 pp.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid. Alianza Editorial. 1974. 186 pp.