



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COORDINACION DE LETRAS MODERNAS

INTRODUCCION A LA LECTURA DE
UN GOLPE DE DADOS
JAMAS ABOLIRA EL AZAR

UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DEL SIGNO
EN LA POETICA DE MALLARME

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
FRANCESAS

P R E S E N T A:

ADOLFO ECHEVERRIA ZUNO

ASESOR: MTR. RICARDO LANCIRA

MEXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, 1994



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

**INTRODUCCIÓN A LA LECTURA DE
UN GOLPE DE DADOS
*JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR***

**UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DEL SIGNO
EN LA POÉTICA DE MALLARMÉ**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco muy cumplidamente al Maestro Ricardo Ancira González y a la Doctora Laura López Morales, por el interés que manifestaron hacia el presente trabajo; a María Elena Garza Sicilia, Julio Madrazo García y Tonatiuh Gutiérrez López, en cuya amistad y solidaridad fueron escritas todas y cada una de las páginas que componen esta reflexión; a Gabriel Macotela y Marco Vinicio Barrera, quienes me ayudaron a cruzar el umbral de una casa en Valvins que es también el libro de una vida dedicada, ejemplarmente, a la poesía.

Por último, quisiera hacer un especial reconocimiento a la amistad y la cátedra de mi Maestro Salvador Elizondo, en cuyo Seminario de Teoría y Crítica Literarias de esta Facultad realicé la primera lectura del gran poema mallarmeano y tuvieron origen las ideas fundamentales con las que he intentado aproximarme a éste.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 7
1. Un manuscrito.	
2. La aparición de la quimera.	
3. Hacia el "Libro".	
4. <i>Un golpe de dados.</i>	
5. La exigencia de la obra.	
CAPÍTULO 1: EL ESPACIO DEL SILENCIO	p. 20
1.1 La lectura original.	
1.2 El caso de Rimbaud.	
1.3 El silencio esencial.	
1.4 La muerte del autor.	
1.5 La soledad immanente.	
1.6 Un escritura inalienable.	
1.7 El texto ilegible.	
CAPÍTULO 2: EL LENGUAJE DEL MISTERIO	p. 39
2.1 La palabra del comienzo.	
2.2 Babel: la realidad anónima.	
2.3 Delfos: el mundo revelado.	
2.4 La síntesis alquimista.	
2.5 El nacimiento del misterio.	
2.6 El paradigma hermético.	
2.7 La imposibilidad hermenéutica.	
CAPÍTULO 3: LA EXPERIENCIA DE LA OBRA PURA	p. 59
3.1 Un breve recuento.	
3.2 El lenguaje crítico y la escritura negativa.	
3.3 El universo verbal y la autonomía del signo.	
3.4 Del texto sin autor al texto sin lector.	
3.5 La transposición del verso	
3.6 Palabra bruta, palabra esencial.	
3.7 Las puertas abiertas del laberinto.	
CAPÍTULO 4: EL ENCUENTRO CON LA VOZ	p. 86
4.1 Una cuestión oportuna.	
4.2 La orientación de la lectura.	
4.3 La subjetividad impersonal.	
4.4 Los límites del tiempo: después del verso libre.	
4.5 La sintaxis atemporal y la negación de la historia.	
4.6 Ver, leer: el poema ideogramático.	
4.7 La voz de lo escrito: más allá del silencio.	

CAPÍTULO 5: LA INVENCIÓN DEL SENTIDO	p. 105
5.1 Las formas de la significación.	
5.2 Los signos en rotación.	
5.3 El poema total.	
5.4 El discurso ausente.	
5.5 Una lectura escritural.	
5.6 La visión paragramática.	
5.7 El camino de regreso: más allá del misterio.	
CONCLUSIÓN	p. 123
1. En tránsito.	
2. La relación crítica.	
3. Una producción virtual.	
4. La conquista de la ubicuidad.	
5. El último umbral.	
ANEXOS	p. 127
<i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i>	
Préface	
Poème	
<i>Un golpe de dados jamás abolirá el azar</i>	
Prefacio	
Poema	
BIBLOGRAFÍA	p. 156

À M. B., en hommage.

...Et Mallarmé lui même, en cessant de donner à l'oeuvre le genre de certitude qui ne convient qu'aux choses et en l'évoquant sous la seule perspective d'où sa présence peut nous parvenir, comme l'attente de ce qu'il y a de plus lointain et de moins sûr, est dans un rapport beaucoup plus confiant avec l'affirmation de l'oeuvre. Ce qui pourrait se traduire en disant (inexactement): le doute appartient à la certitude poétique, de même que l'impossibilité d'affirmer l'oeuvre nous rapproche de son affirmation propre, celle dont le cinq mots "veillant doutant roulant brillant et méditant" remettent le soin à la pensée.

La présence de la poésie est à venir...

L'oeuvre est l'attente de l'oeuvre. Dans cette attente seule se rassemble l'attention impersonnelle qui a pour voies et pour lieu l'espace propre du langage. Un coup de dés est le livre à venir.

Le livre à venir, 1959.

INTRODUCCIÓN

*“Puis, —comme il aura parlé selon
l’absolu— qui nie l’immortalité,
l’absolu existera en dehors— lune,
au-dessus du temps: et il soulèvera
les rideaux, en face.”*

Igitur

1. Un manuscrito.

Refiere Paul Valéry en una página memorable de sus *Souvenirs Littéraires*¹ que, un día del año de 1897, recibió una nota de Stéphane Mallarmé en la que éste le solicitaba, con cierta urgencia, que fuera a visitarlo. De inmediato, el joven Valéry se trasladó a su domicilio de la *rue* de Rome. Mallarmé lo hizo pasar a su pequeño estudio.

Escribe Valéry:

...Un manuscrit était devant lui. Il le prit et se mit à lire un texte étrange, plus étrange que ce que je connaissais déjà de lui. Le manuscrit lui-même me sembla si bizarre que je ne pouvais détacher mes yeux de ce papier que Mallarmé tenait. Ainsi m'apparut pour la première fois ce poème extraordinaire qui s'appelle *Un coup de dés*.²

Terminada la lectura, Mallarmé pudo exhibir ante el discípulo los diferentes pliegos de su boceto. Si la escucha del poema había producido en Valéry una impresión de extrañeza abrupta y definitiva, el examen del dispositivo material no logró sino reafirmar su desconcierto maravillado. La combinación de caracteres tipográficos, la paginación incontinente, la emergencia del vacío y la alternancia con saturaciones súbitas de palabras y frases convertían al poema en una invención excepcional y a la vez insensata. Entre la duda y la fascinación, la incertidumbre y el deslumbramiento, Valéry asistía vacilante al espectáculo de una obra sin precedentes.

...Il me sembla 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. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences

¹ Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, págs. 774-784.

² *Ibid.*, p. 779.

qui auraient pris corps... L'ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé...³

Podría decirse, quizá, que el resto de la escena transcurrió con la perplejidad creciente y silenciosa de Valéry y la espera apacible de Mallarmé, quien consideraba su "asombro, sin asombro"⁴. No obstante, un poco antes de despedirse, en un gesto elemental de íntima complicidad, éste le confiaría a aquél su turbación:

Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démeuce?⁵

2. La aparición de la quimera.

Si acaso es verdad que existen ciertos acontecimientos que, dentro de los límites en los que se inscribe la historia literaria, representan auténticos hechos fundadores, legítimos puntos de partida de una comprensión particular, sobre el desarrollo de una ideología en torno a la naturaleza de una obra liminar, acaso el suceso al que nos hemos referido constituya el encuentro con uno de ellos. No se trata de imputarle a una anécdota el carácter de un significado simbólico; no se trata, tampoco, de tornarla en un emblema forzado que oculte el entramado de una impostura. Sin embargo, es probable que en ella radique la clave para la aproximación inicial y titubeante a un fenómeno literario esencialmente inabordable; es probable que en ella resida la cifra de su posible delimitación crítica.

En este caso, su principal atributo es la oposición ambivalente en la postura de dos conciencias ante el surgimiento espontáneo de una eventualidad de fuerza radical, frente a la aparición inesperada de un organismo inimaginable. En un

³ *Ibid.*, p. 624.

⁴ *Ibid.*, p. 625.

⁵ *Ibid.*

extremo, la contemplación —maravillada, pasmada— de Valéry tiene la contundencia de un descubrimiento inaudito. Resalta, es evidente, su confusión; pero si, al mismo tiempo, celebra en el poema el nacimiento de un nuevo sistema constelado, es porque subsisten —detrás de la incomprensión y el equívoco— la admiración, el entusiasmo y una clara voluntad de *elevación*⁶. En el otro, la situación de Mallarmé está determinada por una complejidad manifiesta y, en cierto modo antagónico, logra instituir un patrón aún más sorprendente. Sus propiedades variables trazan un trayecto que va de una inercia aparente —el silencio y la expectación— a la enérgica ruptura que se establece con el asentamiento de una posibilidad tajante: la posibilidad, erigida por el propio Mallarmé, en cuanto al factible desatino de su creación. Si, por una parte, se mantiene el desafío del hallazgo, por la otra respira el desafío que evoca la instauración de un nuevo y precario equilibrio. Domina, por tanto, el sentimiento de dos proclividades irreconciliables que se afrontan.

Así, al margen de una connotación biográfica, este acontecimiento dibuja una figura en cuyo interior se abre un intersticio que genera, en primera instancia, una oscilación incierta de uno a otro de sus extremos: la ida y la vuelta obligadas entre dos orillas recónditas de un discernimiento paradójico. Pero este movimiento no sólo es muestra de la ambigüedad inherente al genio de la obra; asimismo, es prueba de la transgresión constitutiva que se imprime sobre ella como un sello propiciatorio, como las señas de identidad que definen su violenta radicalidad.

⁶ En la narración de un episodio posterior, Valéry dirá: "*Il a essayé, pensai-je, d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé*". *Ibid.*, p. 626.

3. Hacia *El Libro*.

Desde sus orígenes, el poema ofrece los indicios de su drástica marginalidad. Mallarmé había imaginado su mítico "Libro" —ese "*grand Oeuvre*" jamás escrito— como una construcción "arquitectónica y premeditada" que lograría afirmarse bajo la forma insólita de una "explicación órfica de la Tierra". Según esta perspectiva, su aventura no es sino el cumplimiento de una suma ideal y única, quimera de todo gran poeta y

...tentée à son insu, par quiconque a écrit, même les Génies.⁹

Pese a su tendencia eminentemente utópica, Mallarmé intentó de manera efectiva llevar a cabo su ejecución. De esta tentativa son testigo las especulaciones sobre poética dispersas a lo largo de su obra ensayística aunque, con mayor énfasis, aquellas que encontramos en las reflexiones —asombrosas, infundidas— de *Quant au livre*, *Igitur* y, por supuesto, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

La idea de una creación impersonal se remonta al año de 1860. A partir de la composición de *Hérodiade*, Mallarmé adquiere la convicción de una obra magnífica que asumiría las funciones superiores de un "instrumento espiritual". Este reconocimiento lo sumerge en una crisis de la que brotan súbitas conjeturas de orden metafísico y cuyas tribulaciones tejen el hilo conductor de *Igitur*. El texto describe la etapa preliminar a la realización de la Obra, en especial el proceso a través del cual ésta logra relativizar las nociones de tiempo y espacio —obteniendo así una diferenciación total de cualquier otro lenguaje—, proceso simbolizado por el

⁹ Stéphane Mallarmé, *Autobiographie*, in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, p. 663.

• *Ibid.*, p. 663.

• *Ibid.*

golpe de dados arrojado por el protagonista, acto creador por excelencia con el que se fija el infinito y se erige el absoluto. A juzgar por su correspondencia, Mallarmé persistió en esta búsqueda —piedra angular de su alquimia— durante largos años.

Hacia 1886, su pasión por el teatro y la música —como lo revela la infinita veneración que le concedió a Wagner— se declararía como un estímulo sobresaliente. Investido del poder de la ilusión y la representación imaginaria, el arte de la escena corresponde a otro teatro que

...inhérent à l'esprit, quiconque d'un oeil certain regarde la nature, le porte avec soi.¹⁰

Emancipar ese teatro intrínseco y garantizar con ello el completo dominio del artista sobre público habría sido uno de los objetivos primordiales encarnados por el “Libro”. Mallarmé pretendía, así, explotar los alcances de la poética escénica, implementándolos en un volumen de páginas intercambiables destinado a ser leído frente a un auditorio reducido. Pero los fragmentos que se conservan, no permiten elaborar ninguna conjetura con respecto a su trasfondo ideológico, pues éstos se ocupan casi exclusivamente de cuestiones relativas a la técnica de su ejecución. De esta aspiración, sólo puede pensarse justificadamente que hubiese tenido una función análoga a la de los oficios religiosos.

Alejada a un mismo tiempo del verso tradicional, del verso libre y del poema en prosa, la composición de *Un Coup de dés...* deriva de una orquestación inspirada de la música por medio de “subdivisiones prismáticas de la Idea”¹¹. A juzgar por la secuencia del dispositivo tipográfico, una noción capital, vertebral, es expuesta a

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in op. cit., p. 329.

¹¹ Stéphane Mallarmé, *Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in op. cit., p. 455.

través de un espacio de doce páginas dobles y las palabras que la expresan son escindidas por imágenes aparentemente dislocadas. La línea versal no dicta referencia alguna y el todo parece ordenarse según las escalas que marca la evolución de un pensamiento en acción.

De una manera aproximativa, podría decirse que sus etapas fundamentales figuran —o simulan figurar— el Espíritu y la Materia, la Conciencia asumida como una entidad omnímoda y el azar de la condición humana. Cuando el final del texto enuncia su última sentencia, simultáneamente se forma sobre la página una constelación tipográfica —estallido y dispersión de los significados—, en la que algunos han querido descubrir un símbolo cósmico de ese pensamiento reflejado en su propio acto creador.

Mallarmé confesaba que no poseía sino algunas ideas aún incompletas o confusas¹² y, a decir verdad, los extractos publicados en nuestros días no contradicen en ninguna medida esta aseveración. Podría pensarse, a partir de los testimonios de Gide y Claudel, que *Un coup de dés...* habría conformado la parte inaugural del “Libro”. No obstante, y pese a la autoridad de éstos, una visión de conjunto no augura ninguna seguridad inamovible.¹³

¹² Cf. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, p. 770.

¹³ Al respecto Gide escribe: “*Vers la fin de sa vie, Mallarmé prétendait pousser plus loin encore, et, considérant les éléments matériels du livre à la manière tout à la fois dont un peintre considère une toile blanche devant lui —comme une surface à remplir— et comme le musicien considère la virtuelle symphonie qu’il se propose décrire —comme l’animation d’une durée— Mallarmé rêva d’un livre qu’il composerait tout entier à la manière à la fois d’un tableau et d’une symphonie.*”

Y agrega:

“*Et mieux que de le rêver, il le fit. Ce défit singulier à la routine —et beaucoup diront: au bon sens— parut dans le numéro de mai 1897 de la revue Cosmopolis...*” (Cf. Henri Mondor, in op. cit., p. 773.)

4. Un golpe de dados.

El hecho es que *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* se publicó, por vez primera, en el número de mayo de 1897 de la revista *Cosmopolis*¹⁴; y lo cierto es que, desde entonces, tanto para el público lector en general como para los especialistas, el poema se ha distinguido como uno de los ejemplos más acabados de una literatura sencillamente enigmática. Si, en cierto modo, Mallarmé había logrado por aquella época acostumbrar a los lectores —tanto a los devotos¹⁵ como a los oponentes¹⁶— a un alto grado de dificultad en la evaluación y el gusto de su obra, la aparición de *Un coup de dés...* testificó el empeño del autor por acabar decididamente con las expectativas de una práctica literaria que, en adelante, no podría ser sino aleatoria. Así, para unos el texto será la prosecución audaz y exacerbada de una poética que, aún en estados anteriores de menor complejidad, demandaba ya una participación y una voluntad de comprensión inusuales; para otros, será la evolución insensata, descabellada o —en el mejor de los casos— infructuosa de un espíritu excéntrico; para todos, será motivo de asombro. Ya Henri

¹⁴ Como se sabe, la publicación del poema en una edición independiente no data sino del año de 1914, mucho tiempo después de la muerte de Mallarmé, bajo los auspicios de la *Nouvelle Revue Française*, gracias a la insistencia y el cuidado del yerno del autor, el doctor Edmond Bonniot.

¹⁵ Así como Gide quien, con fervor incondicional, le escribe a Mallarmé: "...*Je ne peu m'empêcher de vous écrire (comme on applaudit irrésistiblement) en lisant longuement —à présent à Florence—dans Cosmopolis—qui vient d'arriver—votre poème très attendu...C'est d'une audace littéraire si admirablement et simplement prise;—il me semble arriver là comme un promontoire avancé tiragement, très élevé, après lequel il n'y a plus que la nuit—ou la mer et le ciel plein d'aube...La dernière page m'a glacé d'une émotion très semblable à celle que donne telle symphonie de Beethoven...Et la grandeur pacifiée de la dernière phrase, comme l'accord parfait final. Cela est admirable.*" (Cf. Henri Mondor, in op. cit., p. 770, Carta de André Gide a Stéphane Mallarmé del 9 de mayo de 1897.)

¹⁶ Por el contrario, en el mismo año de la publicación de *Un coup de dés...*, aparece en la *Revue Blanche* una nota sobre Mallarmé de la que recuperamos el siguiente fragmento: "*Los gramáticos de Europa y América estudiaron sus versos con lupa; las oscuridades que hallaron en ellos, en vez de enfadarlos, los colmaron de admiración. Es característico de los grandes genios el no dejarse penetrar a la primera. Seguramente el Sr. Mallarmé es un gran genio porque es impenetrable.*" (Adolphe Brisson, "Sur un sonnet de Stéphane Mallarmé", recogido por Carl Paul Barbier en *Documents Stéphane Mallarmé*, III, París, Librairie Nizet, 1971, pp. 291-302; referido a su vez por Jaime Moreno Villareal en "Stéphane Mallarmé, Variaciones sobre un tema", *Vuelta/Heliópolis*, México, 1993.)

Mondor saludaba la llegada del poema enfatizando su índole predominantemente hermética:

...Mallarmé, allant jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'absolu de sa logique, a obtenu qu'un éditeur, acceptant cette idée d'une pagination extraordinaire, fit imprimer, en des caractères de tailles variées, en des lignes capricieuses, en des pages inégalement ramplies, un poème dont le sens est particulièrement difficile à saisir.¹⁷

Un coup de dés... encarnó así la confirmación y el desarrollo de una experiencia del lenguaje que desembocó en el descubrimiento de un territorio poético hasta entonces desconocido, pero también acabó por darle su forma contundente a esa invención casi mítica, que subsiste hasta nuestros días, y que nos presenta invariablemente la figura de un Mallarmé inexpugnable. Si agregamos a ello las cualidades que hacen de la disciplina poética mallarmeana una disciplina marginal —el valor de la conciencia y de la lucidez en la composición del poema, la búsqueda constante de una materia verbal alejada de los automatismos del habla común, el cálculo perfecto de la forma y el control irrestricto del efecto estético, el rechazo sistemático de una ingerencia cualquiera de la poesía en “lo social”, y la negación permanente de la lectura como término indispensable del texto—, si agregamos estas cualidades, comprenderemos de una manera más lúcida el que Mallarmé pueda pasar, para un sector de lectores que dista de ser reducido, por un autor en cuya definición intervienen apreciaciones altamente peyorativas¹⁸.

¹⁷ Henri Mondor, in op. cit., p. 770.

¹⁸ Ya en 1931, Valéry anotaba: “*Sous les noms offensifs de préciosité, de stérilité, d'obscurité, une critique grossière n'a fait que représenter comme elle le pouvait les effets d'une lutte intérieure sublime sur des esprits très médiocres et malveillants par essence*”. (Cf. Paul Valéry, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, in op. cit., p. 659.)

Sobre otras apreciaciones entorno a Mallarmé y su obra, ver también *Granmaître de Mallarmé*, de Jacques Schérer, Nizet, Paris, 1977, págs. 14-15.

Tal inversión de los valores esenciales de la poética mallarmeana, es lo que lleva a Valéry a la constatación de esa doble vertiente crítica que ha determinado la posteridad literaria de uno de los escritores más influyentes en la configuración de nuestra modernidad artística:

Né pour le délice des uns, pour le scandale des autres, et merveille pour tous: pour ceux-ci, de démençe et d'absurdité; pour les siens, merveille d'orgueil, d'élégance et de pudeur intellectuelle, il lui avait suffi de quelques poèmes pour remettre en question l'objet même de la littérature."

Pero, la afirmación más relevante del señalamiento de Valéry es, sin duda alguna, la que hace de la breve y concisa obra de Mallarmé una total y absoluta refundación: "...le habían bastado algunos poemas —dice el autor de la *Jeune Parque*— para volver a poner en tela de juico el objeto mismo de la literatura"²⁰; pues se trata de una afirmación que, sin temor al equívoco —y sin menoscabo de la profunda admiración que Valéry sentía por el maestro— alude a la figura del poeta situándolo en una dimensión histórica superlativa: la dimensión única de *ese* Mallarmé que logró destruir las ilusiones de la comunicación; la del teórico de la lengua que aventajó a una época que fue incapaz de comprenderlo; pero, sobre todo, la del fundador de la poesía pura, de la poesía moderna y —en una dimensión más amplia— la del fundador de una concepción renovada de las letras.

¹⁹ Paul Valéry, *Dernière visite à Mallarmé*, in op. cit., p. 632.

²⁰ Nota: las traducciones de citas —completas o parciales— que se incluyen en el desarrollo de la presente reflexión, son del autor.

5. La exigencia de la obra.

No obstante, para comprender la trascendencia de tal renovación, resulta imprescindible valorar en qué medida la obra y el pensamiento de Mallarmé han ejercido su acción, pero no sólo —como es obvio— en el devenir de las posibilidades de la poesía, sino en la transformación de las condiciones y los parámetros que circunscriben a la lectura misma.

Con esta mira, nos parece oportuno aclarar sucintamente ciertos principios a partir de los cuales intentaremos darle un marco de afinidad y coherencia a nuestra discusión.

Antes que nada, debemos enfatizar que —tanto por la teoría del signo que se encuentra manifiesta tácitamente al interior de la obra de Mallarmé en su conjunto, así como por su realización tangible en numerosos poemas— hemos procurado hacer prevalecer una visión que integre, recíprocamente, las implicaciones de una práctica poética entendida ésta como la poesía misma, es decir: como la interacción tangible de un ejercicio verbal excepcional y de un saber particularizado acerca de la palabra. Se trata de un dispositivo crítico que pretende totalizar, en un mismo espacio de análisis, los efectos correlativos de lo que el lenguaje *dice* y de lo que el lenguaje *hace*.

De ello se deriva nuestro interés casi exclusivo —circunstancia que a estas alturas habrá quedado clara— hacia un poema que, tanto por sus inusitadas cualidades retóricas como por su probada capacidad para desplazar los hábitos de lectura, constituye el paradigma dominante de la creación mallarmeana. A este respecto, es importante advertir la inutilidad de incluir en el presente trabajo una

revisión comparativa de *Un coup de dés...* que acredite nuestra elección. Nos basta, a manera de argumento, la evidencia misma que surge al experimentar el impacto de un texto que rivaliza, como pocos, con nuestras más arraigadas certidumbres sobre la función y el alcance de la literatura.

De ahí que partamos, al menos en forma hipotética, de lo que sería una lectura original del poema que no podría caracterizarse sino como *penosa*, *intrincada* y, las más de las veces, *estéril*. De ahí, también, que nuestra reflexión llegue a su término después de haber establecido en ella las bases mínimas que le permitan, a ese lector extraviado, emprender una relectura a través de la cual, finalmente, logre fundar una acepción propositiva del texto.

Puede decirse que, estructuralmente, nuestra propuesta contará con tres partes:

En la primera, que abarca los capítulos 1 y 2, se exponen los problemas fundamentales que, a nuestro juicio, implica la lectura de *Un coup de dés...*; por un lado, mostraremos que, en contra de las expectativas más comunes de lectura, el lenguaje del poema no pertenece al ámbito general de la comunicación; por otro, que su hermetismo sólo es aparente y que, por lo tanto, cualquier tentativa de hermenéutica o de interpretación es impracticable.

En la segunda, que corresponde al capítulo 3, se explica el origen teórico y las razones de la poética que motiva la problemática anteriormente analizada, en la medida en la que ésta no representa un accidente de lenguaje sino, por el contrario, el resultado de una rigurosa meditación especulativa y racional emprendida por Mallarmé.

Por último, en la tercera, que incluye a los capítulos 4 y 5, se ofrece una respuesta a las cuestiones planteadas respectivamente en los capítulos iniciales, misma que nos conduce a sugerir una alternativa posible de lectura, capaz de rebasar la instancia ilusoria que nos obliga a buscar un significado preexistente del poema, y tendiente a transformar el silencio aparente del texto en un agente activo del lenguaje, al concebir a la palabra como la emanación de una oralidad primigenia y como un generador plural, múltiple, fluctuante, de sentidos.

Sorprenderá, seguramente, la ausencia de citas y referencias directas al poema. Quisiéramos, sobre este punto, mencionar que, para el estricto cometido que nos hemos impuesto al iniciar el presente trabajo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* proyecta el desafío de comprenderlo y penetrarlo, rigurosamente, como una *totalidad* indivisible. No deseamos resolver, explicar o interpretar este o aquel segmento, sino brindar —a partir de una visión global de las dificultades que el texto despliega— los rudimentos de una estrategia de lectura que nos lleve, en último grado, a abarcarlo, integralmente, en toda su magnitud.²¹

²¹ Por ello, hemos agregado en anexo el texto íntegro del poema —tanto en su versión original como en su traducción al Español— con el fin de que el lector lo tenga permanentemente a la mano y pueda recurrir a él siempre que lo considere necesario.

**CAPÍTULO 1:
EL ESPACIO DEL SILENCIO**

*“Je préfère la parole, pour la
replonger dans son inanité”.*

Igitur

1.1 La lectura original.

La primera lectura de una obra nunca es más que la tentativa azarosa de aproximación a un texto que, en última instancia, se instaura ante nuestros ojos como un texto liminar. Surgen, inminentes, los obstáculos y las contrariedades de una comunicación mediatizada por una distancia infranqueable entre nuestra voz y la voz de un lenguaje que siempre resulta —aunque en medida variable— lindante o remoto, alledaño o fronterizo, pero contiene siempre un carácter propiamente *divisorio*. Gracias a este *desprendimiento original* subsiste en el poema un margen, al menos mínimo, de indecisión y ambigüedad que lo convierte en el lugar de encuentro de distintos lenguajes y, por lo tanto, en el espacio privilegiado de un intercambio permanente de discursos. Así, este *principio de incertidumbre* conlleva al interior del texto, y a un mismo tiempo, un *principio de retroacción* indispensable que testimonia el fundamento sustancial de cualquier poética.

Sabemos que toda lectura implica la necesidad de asumirse como un desarrollo parcialmente elíptico, puesto que tiende a “ignorar” aquello que le es dado reconocer y procura preservar aquello que pudiera pasar por insignificante. En este sentido, la lectura es fundada por el texto mientras ésta lo construye, es decir: obedece a las leyes de la obra y, a la par, le impone a la obra su propia legislación. Sabemos también que el texto contiene de manera evidente una doble intención. Por una parte, debe consolidar su legibilidad, a través de redundancias, indicios identificables y los remanentes de una lengua que le otorgan al lector el rastro de una cierta familiaridad; por otra, debe asegurar que dichas señales de reconocimiento sean escasamente perceptibles con el fin de establecer un grado

obligatorio de imprevisibilidad. Por último, sabemos que, según esta perspectiva, toda lectura es, en cierto modo, *equivoca*. Por ello, escritura y lectura se ajustan, una y otra, como un “juego” que se ve precisado a encarar un “malentendido” de base. De ahí que la crítica literaria contemporánea haya definido toda obra como *obra abierta*²², y asemejado la escritura a una forma de indeterminación.

La primera lectura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* pone en entredicho, sin embargo, tales preceptos y, con ello, logra controvertir las condiciones que hacen del hecho literario un fenómeno de comunicación. Basta un intento inicial de acercamiento para comprobar —mejor: para padecer— las facultades de enunciación que hacen del poema una obra única —al menos marginal— en cuanto transgrede los límites que garantizan un proceso primordial de interlocución. Aquí, el texto deja de ser un “aparato causante” por medio del cual lector y autor explayan a su gusto un intercambio de orden semántico, no prevalece la aseveración de autoridad alguna, y los precarios rasgos de expresión jamás consiguen el rango de “producto literario”. Las articulaciones del poema no apremian la conformación de ninguna acepción explícita, y con dificultad podemos acatarlos como vectores que sugieren una exigua posibilidad de reinención. No existe, a primera vista, una ley que se deje admitir —ni siquiera provisionalmente— como código de lectura, y la distinción de un idioma acciona a manera de una frágil ortopedia que apenas permite afianzar la continuidad de la vertiginosa cadena verbal a la que nos enfrentamos.

²² Cf. Umberto Eco, “La estructura y la ausencia” en *La estructura ausente, Introducción a la semiótica*, Lumen, Madrid, 1989, págs 370-389.

Nos encontramos pues en presencia de un cuerpo poético en el que la disponibilidad de lo escrito ya no pertenece a la esfera de una lectura estética y lo legible deja de ser un modo de interacción comunicativa para volverse la afirmación tajante de un mutismo inesperado. En un texto sin parámetros de previsión ni criterios de aceptación, únicamente existe el sometimiento que pone de manifiesto la vacuidad de cualquier relación lógica dentro de un lenguaje súbitamente autista. Desde un territorio sigiloso, se abre en su reserva empecinada, pero sólo para cumplir un ciclo perfecto —un transcurso reticente que va de lo indecible a lo no dicho—, sin proferir más que un expreso decreto de silencio.

1.2 El caso de Rimbaud.

La situación de Rimbaud constituye, sin duda, una muestra suficientemente poderosa que ejemplifica algunas de las reiteradas figuraciones literarias a las que alude la noción de silencio como término tajante y final en las aptitudes de la comunicación. Su exilio voluntario de la poesía desorienta, aún hoy, las estrategias críticas más agudas, y la admiración que con frecuencia se le concede parece asimilarse al asombro —ciertamente negativo— que se experimenta frente a los acontecimientos o los fenómenos que no alcanzamos a comprender cabalmente. Parece, por el contrario, que se ha logrado un valioso avance en su discernimiento a partir del día en que se dejó de plantear la cuestión como un problema de *sentido*: “¿Cual es el significado áspero de tal abandono?”

El “sueño de Rimbaud”²³ —como ha llamado Maurice Blanchot a ese obstinado mutismo celosamente guardado a lo largo de casi veinte años— encarna

²³ Cf. Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 152.

un enigma fascinante. Lo cierto es que Rimbaud ha sido el primer poeta en alcanzar el silencio. Habiéndose iniciado en el camino del "voyant" y del "voleur de feu" —imágenes a las que acude repetidamente, a partir de 1870, en las cartas a Georges Izambard y Paul Demeny²⁴—, en vez de ratificar una vocación sobresaliente, en un acto de rompimiento desilusionado le da la espalda a la literatura. Pero, después de sus *Illuminations*, ¿qué más podía escribir? Con él, la poesía rebasa el estricto ámbito de la escritura para confrontarse a la manifestación de una experiencia vital altamente significativa, pues conduce a la ausencia de la poesía misma y a la aprobación de su rechazo irrevocable.

"*Il s'opera vivant de la poésie*"²⁵ —escribió Stéphane Mallarmé, no sin un acento indiscutible de envidia. Sin embargo, el abandono de la poesía no fue, para Rimbaud, la única ruptura. Acaso se trata de la más importante, pero es indudable que debe enmarcarse dentro de una serie de renunciaciones que sólo en la apresurada sucesión que las define cobran su verdadera magnitud: la familia, la patria, los enlistamientos y las deserciones, los oficios, las exploraciones azarosas y los proyectos aventurados de fortuna en Etiopía y Arabia.

Escribe Blanchot:

Il est devenu de mode, après l'admiration excessive qu'on avait pris l'habitude de réserver à sa carrière d'aventurier, de peindre au noir le versant silencieux de sa vie...L'ordre, "éternel veilleur", lui répugne. Le désordre ne l'enchanté pas. Ce n'est pas un ange, malgré d'assez tristes relents d'innocence. Ce n'est qu'un faible amateur d'aventure et un voyou de quelques jours. Et, hormis ses tours de force littéraires, il ne nous laisse que le témoignage d'une existence vide, mécontente, médiocre, qui n'atteint rien et ne vise à rien. Et pourtant, personne,

²⁴ Cf. Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, págs. 249-254.

²⁵ Stéphane Mallarmé, *Arthur Rimbaud*, in op. cit., p. 516.

autant que lui, ne nous donne le sentiment d'avoir forcé "l'impossible",
comme il le nomme dans la *Saison*.²⁸

Acaso en esta incertidumbre excepcional se sustenta el misterio de Rimbaud; acaso de ella emana esa confusión constitutiva que impregna, a la vez, los avatares de una biografía accidentada y los cimientos de una actividad poética sin precedentes. De cualquier forma, es patente que el silencio se declara en Rimbaud como un atributo lindero, externo a la poesía, una conclusión, un desenlace, y, decididamente, una convergencia en la realización de sí misma.

1.3 El silencio esencial.

Pero, si el silencio de Rimbaud le opone a la literatura el propósito de rebasarla con su propio rechazo, en Mallarmé las proclividades silentes de la poesía adquieren la importancia de una naturaleza inmanente. Toda elaboración poética exige una alianza tácita con el canto: no hay traslación posible del discurso sin el acuerdo directo y previo de la dicción, única potencia capaz de *llevar* al significado e inducirlo en esa sucesión que alimenta —en su actualidad— al aliento del poema. No obstante, en un extremo exacerbado de mutismo —y gracias a un movimiento que se afirma según una función neutralizadora de los indicios de expresión—, *Un coup de dés...* se orienta hacia la privación absoluta de cualquier "cristalización" enunciativa del lenguaje.

No deja de resultar sorprendente el hecho de que Mallarmé estime que un cierto arreglo de la frase sea capaz de producir un efecto equiparable al silencio. Según una composición determinada, la palabra puede convertirse en un objeto

²⁸ Maurice Blanchot, op. cit. págs. 155-156.

ilusorio que, a pesar de su materialidad contundente, no sugiera sino el sentimiento de su vacuidad.

...Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence.²⁷

Lejos de revelarse como un factor contrario a las palabras, el silencio del poema no sólo está infundido por ellas sino que, además, surge como su componente integral. Repentinamente el poema —a veces precaria escritura que emerge con dificultad y, otras, último vestigio de un lenguaje en vías de desaparición— descubre ante nosotros una fuerza descollante que certifica su heterodoxia expresiva gracias a la inhibición de sus “cualidades vocales”. Vibrante entre el surgimiento y la caída, no hay en él una “entonación” que nos permita situar un paradigma a partir del cual cobrar una dimensión del mundo para poder, así, significarlo y otorgarle una coherencia probable. De esta forma se hace portador de una ausencia fundamental que le confiere al silencio la capacidad de afirmarse como la intención más alta del lenguaje, como su aspiración suprema y, aún más, como su condición virtualmente realizada.

...Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer...²⁸

Por ello, si a la lectura de *Un coup de dés...* nos atrevemos a insinuar la organización de una suma textual auténtica —con las implicaciones que en el orden de la comunicación por tal motivo se derivan—, debemos asumir que se trata,

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op. cit., p. 364.

²⁸ *Ibid.*, p. 400.

contra toda expectativa, de una entidad verbal cuyo sustento no puede ser otro que el de una omisión causal; y, si bien es cierto que no debemos ratificar absurdamente el asentamiento de una *no-significación*, también lo es la circunstancia que nos impide ignorar que, en este caso, los catalizadores del sentido son necesariamente las nociones de *abandono* y *vacío*, umbrales por los que ingresa al dominio poético un discurso cuya virtud esencial reside en la eventualidad extraordinaria de *no ser*, mientras alude con su presencia material —y de manera contradictoria— a la carencia de un contexto referencial, frontera reclamada para la sobrevivencia representativa de toda literatura: “...*langage de l'irréel* —escribe Blanchot—, *fictif et qui nous rende à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence*”²⁹. Construido sobre un vacío elemental, el lenguaje del poema niega así un sistema de valores dentro del cual impera la omnipotencia del significado y resurge bajo el aspecto de un *inscripto* puro, desprovisto de las cualidades de un habla intervenida.

1.4 La muerte del autor.

Correlato natural del silencio, la soledad parece consubstancial a la voz inerte del poema: inviolable, individual, indivisa, indica un deseo de apartamiento ligado a una necesidad de exilio, y su disposición particular la coloca fuera de la complicidad que se crea dentro de la vivencia común de un intercambio verbal socializado. “*Vierge absence éparse en cette solitude...*”³⁰, dice Mallarmé.

Por sí misma, la noción de soledad es un tema que, habiendo excedido con mucho los límites de lo habitual, se ha vuelto un lugar común situado

²⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 38.

³⁰ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op. cit., p. 406.

reincidentemente en diversos estratos de la mitología literaria. Sin lugar a dudas, su concepción como motivo obstinado de la imaginación poética es una de las elucubraciones más alucinantes y perturbadoras que se hayan forjado en la escritura. Quizá por el simple hecho de que la representación de su naturaleza extrema solamente puede ser planteada como una cuestión de lenguaje. De tal forma, el divorcio del individuo y su entorno se establece como un requisito inmediato —y sin alternativa admisible— para la introspección abrupta a la que obliga toda reclusión.

En este sentido, la experiencia de la soledad implica el régimen de maduración de una obra y la prueba de su distanciamiento categórico de cualquier motivación ordinaria: la vocación legítima sólo puede emerger en un sitio restringido a la vida exterior, los sentimientos y las pasiones comunes pero, sobre todo, en un territorio vedado a la voz pública. Apartado del comercio de los hombres y del tumulto de la historia, es necesario que el escritor logre despojarse de sí mismo con el objeto de que su persona sea totalmente “consumida”: no sólo vive en el aislamiento de sus semejantes; más aún, se repliega hacia una región donde no existen otras *criaturas*, donde únicamente se manifiesta la visión suprema que le da la facultad de descubrir la esencia primera de un discurso y que lo sitúa en la sorprendente postura de no asumir otra justificación a su categoría de “ejecutor” que la exigencia de desaparecer al interior de la tarea misma que ha emprendido. Esta última proposición sugiere lo que la crítica literaria ha querido interpretar como la progresiva muerte del autor. Una breve mirada retrospectiva muestra el

temperamento persistente de tal resolución, a través de algunos de los momentos más significativos en la historia de las letras modernas.³¹

Entre tanto, quien más se acerca a las pretensiones mallarmeanas es, sin duda alguna, Flaubert. Precursor de nuestra modernidad, introductor del arte puro en la novela, Flaubert propone un modelo de narrador que busca derogarse en favor del enunciado y cuya transparencia es garantía de su neutralidad, de su objetividad y, subsecuentemente, de su desaparición. Así, la impersonalidad emana tanto de una estética literaria como de una sistematización peculiar del material narrativo en la que los elementos diegéticos, aunque en el nivel de la ficción, se dan por reales, autónomos, anteriores a la voz del narrador y, en un extremo radical, independientes incluso de un autor que se limita a “consignar” los hechos. De tal forma, la imparcialidad comienza en el texto desde el momento de la creación y se refiere a la identidad de un objeto que se amalgama hasta confundirse con la expresión poética³².

L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.³³

³¹ Valéry, ciertamente próximo a Mallarmé y respaldado por un crédito casi incondicional a la poética del clasicismo —a pesar de su apego a una filosofía *del yo* y *la conciencia*—, puso en tela de juicio el carácter personalizado del autor, afirmó la índole azarosa de la escritura y reivindicó, a todo lo largo de su teoría estética, la condición esencialmente verbal de la literatura. Proust, por su parte, al margen del trasfondo eminentemente introspectivo de sus análisis psicológicos, se dio a la tarea de embrollar al máximo la relación entre el escritor y sus personajes, convirtiendo a su narrador en la proyección de una escritura que sólo deviene posible al final de la novela que esta misma escritura debe relatar. En su explícita condena del lenguaje como sistema y la transgresión directa del código lingüístico —exhortando repetidamente la contradicción tajante del sentido esperado de una proposición, otorgándole a la mano la libertad de escribir tan rápido como le fuera posible aquello que la mente aún ignora, y aceptando el principio y la experiencia de una escritura colectiva— el surrealismo contribuyó poderosamente a desacralizar la imagen del autor.

³² Mucho más cercano a nuestros días, el propósito “objetivista” del *Nouveau Roman* debe ser observado, sin duda alguna, a la luz de las mismas proclividades retóricas. Sin embargo, según un movimiento inverso, esta corriente postula el apego explícito a una subjetividad que conduce a la invención de un yo a la vez individualizado y general —que se identifica con la objetividad de los seres y las cosas— para afirmar el carácter impersonal de una visión desencarnada del mundo. Así, la impersonalidad se convierte en una *transpersonalidad* que legitima abiertamente la empresa literaria.

³³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, págs 535; Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852.

Con esta frase terminante, Flaubert corrobora de manera incisiva su automutilación y su exclusión deliberada como sujeto vivo de una obra; con ello ratifica su apego a la suerte solitaria y mística a la que se avocan quienes se descubren incapacitados para encontrar la confirmación de una existencia, salvo a través de una comunión general, siempre creciente aunque, también, siempre innominable.

1.5 La soledad inmanente.

No obstante, frente al desconcierto del individuo y el mundo, frente a los avatares de la comunicación regularizada, la soledad que nos impone la poética mallarmeana no es la consecuencia de una reflexión ética o una situación de vida. Si la soledad del autor dibuja el perfil innegable de la condición humana, la soledad de la obra nos habla de una cualidad aún más esencial a la literatura. No se trata de una toma de posición ni de un accidente biográfico. Se trata, antes bien, de la raíz profunda de un lenguaje —lenguaje, aislado, abandonado, desierto— sin dialéctica ni razón, sin otro movimiento que el de una inmovilidad a la que escritura y lectura se entregan incondicionalmente.

De la tentativa de Mallarmé, dice Roland Barthes:

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable, atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi": toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture...²⁴

²⁴ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.

Hemos reparado en la imagen de un escritor forzado a replegarse en un aislamiento que le autorice el rescate de su expresión distintiva; ahora debemos encarar un texto que —dispuesto sobre la afirmación de su impersonalidad— tiende a ocultarlo, reconcentrado en su ausencia y su anonimato. Porque, ¿a quién le pertenece esa voz extraña que se levanta, intrincada y penosamente, de las páginas de *Un coup de dés...*? La respuesta es contundente: esa voz no le pertenece a nadie porque, aquí, la escritura poética ya no es palabra de *alguien* y —difícil, sitiada, inaccesible— simplemente deja de *pertenecer* para empezar a *decirse* con un aliento propio que sólo se somete a su voluntad; porque aquí, la escritura —abolida, indiferente, neutral— absorbe en un acontecer retraído, enunciada en un *ahora* sin destino ni cometido, representa la revocación última de todo principio, de toda *anterioridad*; porque, aquí, la escritura nace de sí misma y se consume en sí misma.

Gracias a esta drástica sustitución —cuyo punto de partida reside en el silencio o la desaparición de una voz antecesora— el poema quebranta lo que parecía operar como la parte medular de su identidad. Desprovisto de una atribución autoral, anula cualquier propósito externo que pretenda imputarle al discurso una coherencia unitaria. Si la exacta afinidad del texto y su lectura tiene con frecuencia una fisonomía meramente accidental, en el caso de *Un Coup de dés...* las probabilidades de retroacción se reducen, en primera instancia, a una contingencia casi ínfima, porque el poema pertenece a un lenguaje que no tiene centro, que no exhibe “nada”, que en sentido estricto *nadie* habla, que no se dirige a ningún interlocutor y que, por lo tanto, no requiere de respuesta alguna.

Suspendido pues en el tránsito espiral de un monólogo sin destinatario, carente de una identidad individualizada, el poema deja de circular en la órbita de la palabra general —de la palabra “de todos”—; con ello prohíbe cualquier contacto entre su discurso y el mundo y, paradójicamente, hace de su escritura el espacio propiciatorio de un verdadero desencuentro.

1.6 Una escritura inalienable.

Toda lectura despierta ciertas expectativas que, en el curso de su desarrollo, tienden a verse ratificadas o frustradas. En este sentido, toda lectura es —con mayor o menor eficacia— el desciframiento paulatino de un texto que, de entrada, se asienta como una amalgama de significados ambiguos. La tarea del lector consiste en abarcar tanto la multiplicidad de cada palabra como las insinuaciones calladas, latentes en los resquicios reservados de un lenguaje. Sólo así pueden contemplarse las propiedades absolutas de una obra, siempre hecha de escrituras múltiples —transferidas de estratos culturales híbridos— que mantienen entre sí una relación firme de diálogo o contestación; y sólo en el lector pueden confluír todas las voces de las que está tejida una escritura, lo que ratifica que la unidad de un texto no se encuentra en su principio sino en su designación, es decir: no en su origen, sino en su destino.

Pero, si el lector es quien puede congregar en un mismo campo significativo todos y cada uno de los indicios que conforman el entramado de un texto, ¿qué sucede cuando la escritura a la que se aproxima le opone una materia verbal impenetrable que no sólo reclama el derecho a una diferencia inherente y

primordial, sino que —sencillamente— se sitúa más allá de cualquier posibilidad de identificación? Porque, respecto de *Un coup de dés...*, nuestra lectura tan sólo puede atribuirse una interrogación condenada a permanecer siempre escindida y perpetuarse, así, en su perplejidad. En vano buscaremos un sistema ordenador —comprendido en términos de caracterización, clasificación o tematización de las correspondencias poéticas— que confirme el levantamiento de un registro de elementos irreductibles, que contribuya a definir la identidad de un horizonte referencial y que nos permita sustentar el sentido expreso de la obra. Sabemos, por otra parte, que el discurso —todo discurso— se construye a partir de alusiones, citas, imitaciones o apropiaciones —deliberadas, paródicas o accidentales—, señales de toda índole que responden a una estructura explicable según una serie de transformaciones codificadas y que son un puente entre un texto y otro. Lo sabemos, sí, pero en vano, también, buscaremos en el poema un universo ficticio donde se articulen las permutas y las reciprocidades características de la intertextualidad.

En efecto, diríase que el silencio y la soledad de *Un coup de dés...* convierten el afán de dilucidar la obra en un designio infructuoso; diríase que la escritura exige, más que un acto de entendimiento, la tarea de desenredar una estructura enmarañada y caótica que podemos recorrer a lo largo de diversas vetas y en diferentes “momentos”, pero sin jamás lograr la penetración de esa superficie por la que transita nuestra lectura: es más un intento de rastreo y persecución que el verdadero descubrimiento de un sentido que por instantes parece asomar pero únicamente para volver a sumergirse en ese cauce verbal que, si bien constituye su vehículo innegable, se afirma conforme a un trayecto tortuoso y desigual que

claramente rechaza el emplazamiento de un esquema de definición jerarquizado y explícito.

Si la interpretación de la obra literaria gobierna y hace “visible” aquello que los signos conjuntos de un texto sugieren indirectamente —según las reglas de lo que conocemos como denotación y connotación— parecería que, delante de *Un coup de dés...*, estamos obligados a reconocer el predominio de una auténtica patología de lenguaje.

1.7 El texto ilegible.

La noción común sugiere que todo discurso detenta la capacidad de fijar, en sí mismo, la eventualidad de su recepción porque tiende a introducir su propio sistema hermenéutico en el sistema del lector. Esta “indexación” —en la medida en que prevé la evolución de un sentido, su deslizamiento— reafirma las señas de identidad de la lectura —las coincidencias significativas en las que confluyen las fuerzas oponentes de un texto y un sujeto que lee—, con lo que se asegura el reconocimiento y el “derecho” de lo literario. La legibilidad se afirma entonces como el efecto de una interacción controlada, y hasta cierto punto restringida, entre el lector y el texto, en la que intervienen la pluralidad limitada de la polisemia y las connotaciones que de ella trascienden. De esta idea procede un factor de *no contradicción* —de *solidaridad*— que no sólo determina las articulaciones sintácticas y las estructuras semánticas de un lenguaje, sino que se extiende hacia el tejido de la lógica y las imágenes, reclamando de éstas una cohesión permanente que ratifique

—en mayor o menor escala— la compatibilidad de las “piezas” y las “circunstancias” poéticas en juego.

Esta mínima revisión, sin el empeño de ser exhaustiva, al menos dispone un paradigma que revela —por oposición al criterio que instituye— el estado de “indecibilidad” que presenta *Un coup de dés...* La obra, compuesta por códigos de referencia heterogéneos e inarticulados, escapando a las leyes de toda significación, transforma la determinación múltiple usual de la palabra en una irresolución excepcional de la escritura. La lectura, entonces, no puede asignarle al texto —marcado con el signo de la neutralidad— ningún dominio significativo y, con ello, lo circunscribe irremediabilmente a una suspensión general del sentido.

Nos vemos pues obligados a admitir la inaptitud de nuestro acercamiento para someter los efectos expresivos del poema y la imposibilidad de situar y jerarquizar sus formas de significación; nos vemos obligados a admitir la ausencia de un equilibrio entre sus elementos reiterados —indispensables para garantizar la continuidad fática de la lectura— y su innovación verbal. En todo caso, está claro que la obra es incapaz de ofrecer las huellas de su codificación: no hay rastro alguno de los medios para vincular el código restringido instaurado por el autor —generalmente un compuesto semántico fiable— con el código sociocultural —identificable gracias a los códigos genérico e ideológico que se derivan tanto de las situaciones de enunciación como del contenido discursivo. Sobre estas bases, sólo nos queda aceptar el carácter *ilegible* del texto que nos ocupa.

La frecuentación de la poesía puede ir dotando nuestra práctica de un antídoto eficaz en contra de los peligros de la lectura unívoca y, a la vez, conferirle la

habilidad necesaria para asumir el ánimo diverso de su significado. No obstante, el conflicto que nos resiste en el examen de *Un coup de dés...* radica en que su *ilegibilidad* no surge como un proyecto estético que dependa de una ocultación intencionada o de una escritura cifrada a partir de ciertas pautas preexistentes que soliciten del lector un aprendizaje privativo; tampoco es el producto de una reformulación sintética de códigos generales que tenga por objeto una completa diversidad —o una imprevisión constante— de los diferentes componentes textuales. Es evidente que hay una ruptura total de las convenciones habituales, pero también lo es el hecho de que tal ruptura no apunta hacia el establecimiento paralelo de una convención *otra* —segunda o análoga— por más privativa que ésta pudiera resultar: detrás de la *deconstrucción* que opera el poema no existe el menor atisbo de reedificación y su lectura debe asumir, por fin, las consecuencias de una inercia inseparable de lo que podríamos calificar como su “régimen orgánico”.

El silencio y la soledad de la obra tienen como primera derivación esa voluntad inasequible que nos impide emplazarla bajo la norma de una significación particular. La obra no posee comprobación ni, por así decirlo, *valor de uso*: no existe verificación posible de su orientación verbal ni tampoco la eventualidad positiva de una referencia convincente. Pasmada en la irrealización —entre un origen desconocido y un devenir improbable— apenas consigue afirmarse como un cuerpo reconocible, como una criatura manifiesta. A pesar de todo ello, la obra —el poema— es, *es* terminantemente; y, por ahora, el único vínculo que establece, con esa figuración de la otredad que representa el lector, consiste precisamente en la confirmación anónima de su existencia.

Una vez más, Blanchot nos da la pauta:

Celui qui vit dans la dépendance de l'oeuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la *solitude* de ce qui n'exprime que le mot *être*: mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide *silencieux* de l'oeuvre.¹⁵

Si la lectura resulta impracticable no es, entonces, a causa de una interdicción específica: su imposibilidad es la ratificación insistente y violenta de la presencia —al interior de un texto definitivo— de un rechazo explícito y mordaz; es el descubrimiento insospechado de que, dentro de esa zona demiúrgica desplegada por la creación misma, hay un terreno en el que la comunicación deja de ser un principio para convertirse en una ausencia, y deja de ser un requisito para convertirse en una aspiración.

Del padecimiento de ese vacío al encuentro con esa aspiración hay, sin embargo, un trecho por el que debemos transitar arduamente. La dirección de nuestro recorrido queda aún por definirse; lo cierto es que empieza a esbozarse una tendencia que conlleva, simultáneamente, una crítica inflexible y una resolución inaplazable. Se trata, en primer lugar, de la crítica de una evaluación que procure sentar, según una comprensión ideológica —estética, moral o política— la tipología propia del texto en función de su valor representativo. Es, básicamente, el análisis y la puesta en tela de juicio de una aproximación al poema, motivada por una perspectiva que nos conduce a *consumirlo* o *desecharlo*, a partir del predominio de su significado. Surge, en seguida, la resolución de implementar un desplazamiento

¹⁵ Maurice Blanchot, op. cit. p. 15.

de nuestros parámetros de lectura —la dilatación de sus límites— con la pretensión de que logren contener, al menos, los rudimentos de una escritura plural conformada más bien por un cúmulo de significantes —según una estructura reversible, sin comienzo ni final, tangiblemente abierta— que tiene por término la vastedad misma de un lenguaje para el cual resulta contraproducente la aplicación de un sistema predicativo, anterior a la lectura misma.

**CAPÍTULO 2:
EL LENGUAJE DEL MISTERIO**

*“Le Drame est causé par le
Mystère de ce qui suit”.*

Igitur

2.1 La palabra del comienzo.

Existe en la poética mallarmeana una clara inclinación a la búsqueda de un comienzo primigenio que se traduce en un insistente anhelo de la palabra original, de la palabra fundadora. Esta búsqueda no tarda en afirmarse como la definición de un lenguaje tácitamente emparentado con el proyecto de alcanzar una condición excepcional que asegure la "transcripción" absoluta del mundo, es decir: la significación de la realidad en su conjunto. Escribe Stéphane Mallarmé:

Une proposition qui émane de moi —si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme— je la revendique avec celles qui se presseront ici —sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.³⁶

Parece evidente que en este afán totalizador se encuentra contenida la pulsión de una *mise en forme* simbólica que dirige dicho propósito hacia esa "explicación órfica de la Tierra"³⁷ —tarea suprema del poeta— y, por extensión, hacia una circunstancia expresiva en que la representación adquiere un fondo ciertamente mítico. De esta inclinación a lo fabuloso son muestra, en la obra de Mallarmé, poemas imprescindibles que, como *L'après-midi d'un faune* y *Hérodiade*, recuperan una temática que alude a la mitología clásica o bíblica, y —en el terreno de la reflexión—, muy explícitamente el ensayo crítico *Les dieux antiques*.

Para Mallarmé los mitos constituyen algo así como el reverso negativo del lenguaje y nacen cuando los nombres pierden el contacto casi físico que poseían originalmente con las cosas, cuando de las cosas "emanaban" sonidos que se

³⁶ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 378.

³⁷ Cf. Introducción, nota No. 8.

materializaban en su propia *rafz oral*. La mitología se convierte pues en una “enfermedad verbal” que, de tal manera, manifiesta la “tragedia de la naturaleza”³⁸. Por ello, el mito pertenece al hemisferio del habla y de la memoria, a esa cultura emocional que condena Platón³⁹, y según la cual el poeta crea en su auditorio un vértigo auditivo —“encantatorio”⁴⁰, dice Mallarmé— y no la atención reflexiva que tiende a dispensar la filosofía. Años más tarde, pero con la misma orientación, Valéry escribirá que:

Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste
qu'ayant la parole pour cause.⁴¹

Y también:

Mythe est toute chose qui est inséparable du langage et lui
emprunte toutes ses vertus sans contrepartie.⁴²

Mensajes carentes de mensajero, los mitos trastornan el lenguaje común porque nadie sabe, a ciencia cierta, *de dónde vienen ni a dónde van* y, a la vez, por que tienen la capacidad de establecer una resolución incidental bajo la forma de una virtualidad profunda, y hacer pasar una contingencia momentánea por una voluntad inalterable; así, consiguen dotar a esa parte de realidad que nombran de una presencia perentoria que resuelve la necesidad más tajante de objetivar en el poema la distancia que lo separa de los fenómenos externos pero que, al mismo tiempo, lo ratifica como *ficción*. En este sentido, la mitología de la palabra ofrece un marco en

³⁸ Stéphane Mallarmé, *Les dieux antiques*, in op cit., p. 1169.

³⁹ Cf. Platón, *La república*, III, 411, 6-8.

⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 368.

⁴¹ Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, págs. 963-964.

⁴² *Ibid.*, p. 967.

el que resulta no sólo posible, sino más aún obligatorio, insertar los elementos cardinales de una escritura que se sustenta, como ninguna, en una vivencia *genética* de sus aptitudes tangibles de determinación.

2.2 Babel: la realidad anónima.

La aventura literaria de Mallarmé —y, muy particularmente, la aventura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*— se inaugura con un sueño desesperado de unidad, la unidad de una lengua soberana que logre asumirse intrínsecamente como la duplicación translúcida del Universo: es —siguiendo la formulación de Octavio Paz— “la obra concebida como un Cosmos”⁴³. Sin embargo, de esta aspiración integral y no consumada —en lo que se refiere, simultáneamente, a la edificación de una obra suprema y a un lenguaje *irrealizado*— se desprenden los rudimentos de lo que podríamos llamar una cierta nostalgia babélica, vinculándose una retórica específica con una noción primordial que trasciende cualquier reducción de orden conceptual.

Sin duda alguna, los trabajos de hermenéutica de Athanasius Kircher se hallan dentro de este mismo paradigma y, a título de ilustración, no es del todo inútil una acercamiento tentativo.

Es en su proverbial glosa del *Génesis* donde el padre Kircher prefigura las derivaciones de la tradición de Babel como metáfora de una conflagración fundamental⁴⁴. La historia es de todos conocida: en el temor de un nuevo diluvio, el primer tirano del orbe, Nembrod, se propuso erigir una torre cuya altura

⁴³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, F.C.E., p. 56.

⁴⁴ Cf. Ignacio Gómez de Liñao, *Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, vol. I, Madrid, Siruela, 1986, págs 101-124.

descomunal le garantizara, a toda costa, un refugio invulnerable. El Dios decidió entonces condenar el orgullo de los hombres confundiendo su lengua, imponiéndoles así —supone Kircher— la búsqueda de la unidad espiritual en una fe que rebasara la instancia, imperfecta y dudosa, de la expresión. Es probable que la exégesis del jesuita —como claro antecedente de las preocupaciones mallarmeanas— pretenda conjurar el demonio al que apela sorprendentemente: no el desconcierto ante un tumulto de voces incomprensibles, no el abandono tras un llamado sin cesar inadvertido, sino su reflejo más rotundo y temible: la muerte del lenguaje. Porque lo que dice el mito es que, con el asentamiento de los mortales sobre la tierra y la virtual fundación de una lengua —o sea: con los signos de una apropiación *original*—, también se instaura el dictamen de una escisión definitiva y categórica, una insalvable distancia entre el nombrar y lo que *es*. Porque el mito dice que, a partir del día de la ruptura en Babel, jamás volveremos a *tocar* las cosas con las palabras y, ante nosotros mismos, seremos siempre unos desconocidos.

Tanto en Mallarmé como en Kircher, la consecuencia metafórica de la multiplicación de lenguas alcanza los límites de una imagen transfigurada y crítica que, aunque dicta una compleja noción estadística no deja, por ello, de abrir camino hacia una cuestión esencial: la existencia —de indiscutible carácter hipotético, claro está— de una *infinidad* de lenguas. Imagen que, de entrada, es una señal: en sentido riguroso —al margen de todo código, al margen de toda *focalización*— no hay dos hablas “iguales”. De tal suerte, una confrontación comparativa de cara al objeto se declara vana, pues se han abolido las reglas de identidad que sustentan la aplicación de cualquier signo a una realidad que rebase las fronteras del propio lenguaje.

Sabemos que la autenticidad o la falsedad de una aserción no puede ser verificada sino a partir de una analogía extralingüística pero, asimismo, nos vemos frente a la imposibilidad de respaldar el reconocimiento de una referencialidad compartida: en la perspectiva de Babel, la ausencia del referente al interior de la obra es un hecho terminante, y el texto no consigue fincarse sino sobre una realidad *no-dicha*.

Los designios del lenguaje nunca adquieren la validez de un fin o un término en una serie especulativa porque nunca son una demostración: figuras vacías, formas puras, nada quieren decir en sí. Puesto de otro modo: cada uno de nosotros articula una lengua única, oculta, incólume, cuya utopía es aún el hallazgo de una primera ley de equivalencia, porque el mundo, ante nuestros ojos, es todavía anónimo.

2.3 Delfos: el mundo revelado.

Pero existe, igualmente, otro discernimiento que, si en primer grado parece contravenir las derivaciones babélicas de la poesía mallarmeana, en el fondo no representa sino un atinado complemento de la fisonomía mítica que intenta revestirla.

Diríase que, para Mallarmé, toda verdadera literatura, toda escritura incontestable, posee un primer arraigo que ostenta su consonancia en un lugar ancestral —por lo demás fabuloso— capaz de engendrar las potencias originales del Verbo. Ese lugar es Delfos, y referirse a Delfos sería casi una tautología obligada si no fuera porque el lenguaje mallarmeano busca instaurarse —en el segundo que acontece tras cada una de sus irradiaciones— como un *espacio* privilegiado, el núcleo de una estructura perfecta, el punto central de cualquier demanda oracular:

es, en el comienzo del comienzo, un signo independiente y total que, en su autonomía misma, posee la virtualidad de ser un signo puro, un signo legítimo.

Signe! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe: mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger.⁴⁵

Se trata de una confianza incondicional —de la que nadie está exento— que venera a la palabra bajo la creencia de que lo divino reside en el principio de todas las cosas —en el origen de las palabras que fundan *nuestras* palabras— y que su enigma sólo puede ser resuelto mediante la representación verbal, en su misma raíz enigmática:

Orange, lustral; et dans des boule-versements...l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine.⁴⁶

Lo presentimos: la senda que conduce a la divinidad, a la *visión infinita*, nos está vedada; pero a través del oráculo —del lenguaje— la divinidad resulta, si no probable, al menos factible. Gracias al poema ella se aproxima, profiere un aviso, nos designa y responde la pregunta o el ruego que disimuladamente hemos enunciado. Entonces, el delirio de la Pitia modula una prosodia indescifrable —las imágenes, las figuras— y pronuncia frases equívocas —una estructura, una combinatoria— que exigen, por igual, ser interpretadas. Es la mántica de la inspiración y, más que una comunicación, es una vínculo *divinatorio* —una

⁴⁵ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in op cit., p. 333.

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, *La musique es les lettres*, in op cit., p. 654.

comuni3n—, porque siempre acabamos recobrando, como un bien personal, la voluntad arcana que emana de esa red interminable de relaciones significativas de la que est1 entretejido el poema.

El lenguaje, propicio o aciago —en la composici3n de este o aquel poema que leemos— atraviesa una regi3n y un momento inefables —intersticios reservados a la permanencia 1nica del signo— con la finalidad exclusiva de llegar hasta nosotros y poder nombrarnos. Nuestra lectura es siempre un registro necesariamente parcial, porque calla lo que se ofrece a su experiencia com1n y, a la vez, invoca la voz de un destino excepcional que era irreconocible tan s3lo porque persista oculto. Nuevamente, lectura y texto se afirman como una producci3n simult1nea y correlativa: ambos obedecen a un influjo de significaciones que s3lo cobra relevancia al ratificar su estricta reciprocidad. Para Mallarm1, lectura y escritura no son entonces sino artificio, y el poema que al leer reescribimos tiene, por ello, la potencialidad de someternos como materia de su propio desciframiento: el poema, tambi1n, es capaz de *leernos*.

2.4 La sntesis alquimista.

Por un lado, el lenguaje del poema —enmudecido por el rumor incesante y oclusivo de la inmensidad verbal— ha “olvidado” en definitiva los medios para *hablar del mundo y hablar con los hombres*: su territorio es el territorio de la indiferencia, es la utop1a destructiva de la palabra y el exilio de la expresi3n. Inversamente, su lenguaje es al mismo tiempo tributario de un cr1dito singular que lo sita como la 1nica ocasi3n —y la 1nica raz3n— de acceder a la presencia

visionaria; es el introductor de un ámbito no traspuesto y potencialmente sagrado porque permite la contingencia de la revelación: es, en los fragmentos dispersos de un espejo quimérico, la fe en lo que no puede ser visto.

Queda abierta por tanto una contradicción ineludible pero, acaso, no irreductible e, incluso, apta para encontrar, a través de la oposición que establece, su completud auténtica. Entre la palabra interferida y la palabra verdadera —entre la diseminación del verbo y el evangelio oracular— Mallarmé parece haber descubierto una suma idónea en la encrucijada de una poética que —a falta de una imagen más concisa—, bien podría denominarse alquímica.

Toda escritura que ambiciona una depuración absoluta de sus preceptos, una decantación minuciosa de ingredientes ajenos a su naturaleza, pretende en secreto esa síntesis ideal con la que sueña el alquimista. Como el poema, el lenguaje de la alquimia —espiritual por empeño y material por necesidad— es una *gnosis*, porque promete la salvación a través del conocimiento, y una utopía porque ofrece una posibilidad de transmutación. Como los tesoros del poema, el oro genuino, el elixir y el deseo de dominio, se encuentran estrechamente ligados al deseo de pureza: la esencia codiciada es la misma substancia que aquella de donde se le debe extraer, puesto que su semejanza es perfecta y específica. Nada extraño penetra en la Obra, ella no solicita ni admite nada que venga de fuera.

Si su literatura es más bien escasa, la poética de la alquimia invade la poesía mallarmeana. En primera instancia, el poeta se reconoce mejor en el orfismo, en esa

...explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète, et le jeu littéraire par excellence.⁴⁷

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, *Autobiographie*, in op cit., p. 663.

Pero orfismo y alquimia se confunden en la figura del Vidente. El ritual alquímico le restituye al poeta su cometido profético, aunque hace del lenguaje la herramienta de una fuerza sin poder, de una potencia inútil. Sin embargo, no se conformará con agotar ese prodigioso caudal de símbolos inciertos y verá en su propia disciplina la gestación de un tránsito individual en el que se anuncian cambios radicales para el individuo y su entorno. El poeta se convierte entonces en el iniciado errante, en el discípulo furtivo:

...j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste,
prêt à sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis
son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du
Grand Oeuvre.⁴⁸

La índole preponderantemente privada de la poesía alquímica la aproxima a las religiones de iniciación, por lo que su palabra asume los rasgos de una expresión impenetrable, de un sentido inasequible. Se trata de un discurso cifrado pero que anima al postulante a perseverar hasta el final del desciframiento. Su dificultad es notoria pero se muestra justificada pues constituye el desafío y la exigencia de una prueba vedada para el profano: es la línea divisoria entre el silencio y la zona sagrada de los nombres, entre el vacío y la *manifestación* que hace, de un postulante, un profeso. La clave, para evitar que sea sustraída y asegurar así su efectividad, no es convencional, pero procede esencialmente de la realidad que esconde. Resulta ocioso indagar que aspecto del símbolo afecta nuestra confusión: en la poesía alquímica todo extravía y revela a un mismo tiempo.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 662.

2.5 El nacimiento del misterio.

Como las religiones y los cultos que son preservados por misterios, la literatura también ha sabido guardar sus secretos. Según este principio, toda poética que se respete, que se quiera íntegra y rigurosa, debe reservarle un sitio predominante al enigma. Quizá el encanto supremo que nos depara la poesía de Mallarmé —cualesquiera que sean las señas de identidad a las que se aboque, cualquiera que sea su voz— surja del espectáculo de un hombre, un lector, encaminándose hacia una incógnita que sólo a él le pertenece desentrañar. Parecería que existe una perspectiva alentadora de resolución, parecería que todo puede explicarse.

Sin embargo, los misterios de la expresión mallarmeana nos sellan los ojos y los labios. En la antagonía del iluminismo racional, lo ignorado, lo escondido, lo inefable y lo callado, lo inaudible y lo inaudito, representan los rasgos efectivos que distinguen de manera figurada el rumor de la Sibila al que decidió someter su fidelidad. Ya en su juventud más temprana Mallarmé había escrito:

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens.⁴⁸

Con ello queda claro que —en la intención de Mallarmé— la penetración del misterio es un derecho de la orden de los iniciados, pero también que la verdad sobre su origen es posesión exclusiva de la orden de los maestros: si una experiencia propiciatoria puede fundar un saber privado, sólo el saber oculto es capaz de fundar la maestría absoluta.

⁴⁸ Stéphane Mallarmé, *Proses de jeunesse*, in op cit., p. 257.

...O fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés
des rouleaux de papyrus!⁶⁰

Reiteradamente —según una periodicidad casi cíclica— una conciencia inspirada y audaz promete descubrir un significado recóndito, como si la confusión impidiera el ingreso a una representación y no a una práctica distintiva del lenguaje. Se entabla de inmediato un afrontamiento en torno al poema. Pero sus misterios nunca están donde se les busca: ni en un resquicio secundario de índole ideal o teológica, ni en una trascendencia fabulosa o imaginaria. Sus símbolos no son necesariamente signos desconocidos, sino indicios cumplidos de un carácter sacro del discurso; es un ensalmo que simula dejarse adivinar por lo que enuncia, pero sus revelaciones, de hecho, sólo se logran a través de una comunicación que posee un grado eminente de influjo.

2.6 El paradigma hermético.

Acaso más que ninguna otra, la industria retórica de Mallarmé confirma —desde la herencia de Babel y su arraigo oracular, hasta la metamorfosis alquimista y la emergencia del misterio— el afán de la palabra por ganar una condición sibilina. En su proclividad a la referencia de lo inefable, en su vocación por la alucinación pura, la poesía revela entonces el parentesco de los fundamentos que la sustentan con el prodigio y la celebración mágica. Su afinidad con el *carmen* latino alude a la facultad de encantamiento de la expresión y estipula, de tal manera, el trasfondo ritual, invocador y propiciatorio de la escritura. Por ello, la composición

⁶⁰ *Ibid.*, p. 257.

poética le confiere a las palabras el dominio aparente de un sortilegio y las arranca, así, de su función estrictamente representativa.

Antes de Mallarmé, tanto Baudelaire como Rimbaud declararon el imperativo de una “hechicería evocatoria” y cultivaron el ejercicio de la “alquimia del verbo”, pero en ambos casos la “magia verbal” define una transgresión que señala un *más allá* de los límites usuales del lenguaje: oración y ceremonial por los cuales le es dado al hombre establecer una relación estrecha con ciertas fuerzas enigmáticas que superan la experiencia común. No obstante, el caso de Mallarmé desemboca en un paroxismo que lo aparta radicalmente de sus antecesores.

Sin duda son pocos los poetas cuya obra ha suscitado, a la vez, tal fascinación y tal virulencia, provocadas por el apego de su escritura a un medio esencialmente críptico. La de Mallarmé, lo sabemos, sobresaie por un hermetismo característico. Aunque variable de un texto a otro, lo cierto es que esa obscuridad patente alcanza con frecuencia un nivel de incomprensión categórica. Dificilmente pueden elucidarse las causas de la admiración, pero las razones que responden a la condena atañen en su mayoría a la confusión de una literatura que, lejos de aminorar su influencia, está destinada a fomentarla hasta sus últimas consecuencias.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard representa el paradigma más ostensible del hermetismo mallarmeano. De entrada, no sólo su “organización” morfológica circunscribe el ordenamiento de un verdadero *cuerpo hermético*; más aún, el poema es —a todas luces— inconcebible sin una voluntad y una necesidad previas, tendientes a encubrir el significado positivo de un mensaje: es como si, por su naturaleza propia, recurriera al enigma y a la parábola para contener la

afirmación de un dogma capital al interior de un círculo inflexiblemente sectario. Si el texto implementa una cierta opacidad en un lenguaje más propenso a las formas figuradas que a la concreción discursiva, es sólo con la intención de afianzar, en principio, la primacía de una visión cifrada del mundo. Fabricación evidentemente polimorfa, *Un coup de dés...* supone una concentración reflexiva en la elección y el acomodo de sus signos verbales, a un tiempo involucrados en el engranaje de los códigos lingüísticos y expresamente impasibles ante la ubicuidad de la realidad referencial. Al darle la espalda, por igual, a la inteligencia racional de una ley denotativa y a los hallazgos acumulados de un saber ideológico, el poema parece admitir un conocimiento revelado, heredado de una tradición supuesta que, en el mejor de los casos, nos remite insistentemente a una interpretación metafísica o cosmogónica, instituyendo una separación entre un discernimiento interno, verdadero pero prohibido, y una apariencia externa, accesible a todos pero desprovista de significación cabal⁵¹. Esta escisión, aunque acaba por precisar un problema conceptual, empieza, sin embargo, por repercutir en el signo mismo,

⁵¹ Con el objeto de ilustrar, aunque sea brevemente, este fenómeno particular, recordaremos algunas de la interpretaciones más sorprendentes al respecto.

Para Camille Soula *Un coup de dés...* alude esencialmente a la condición arbitraria y azarosa del Número; y, puesto que todo gesto humano no constituye sino un acto de fe en esta noción, el poder del hombre —fundado en una ilusión— es completamente nulo en el Universo. Así, “nuestra inteligencia, condicionada por la duración, sometida a la necesidad de dividir aquello que es continuo, puede apenas concebir una psique liberada de tales padecimientos”. (Cf. *Gloses sur Mallarmé*, Paris, Editions Diderot, 1946, p. 209.)

Octavio Paz convierte el poema de Mallarmé en un claro heredero del *Primer sueño*, de Sor Juana, y señala la similitud temática e imaginaria, puesto que *Un coup de dés...* “cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior. El parecido es más impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída: la visión se resuelve en no visión”. (Cf. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, F.C.E., 1990, págs. 470-471.)

En otro orden de cosas, Jean-Paul Sartre ha visto en el poema —particularmente en la imagen del naufragio— una transposición del terror de la clase dominante al tomar consciencia de su inevitable decadencia, el malestar de la burguesía ante la muerte de Dios, el ‘decadentismo’ de las ideologías contemporáneas y el enojo del hombre resentido a la vez que su voluntad de fracaso”. Es el propio Sartre quien cita, a propósito del mismo asunto, a Charles Mauron para quien el naufragio es “una crítica del padre y una autocrítica —al mismo tiempo que una realización del desco pues, de cualquier manera, el mar y la muerte acaban por triunfar”. (Cf. *Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, págs. 89-90.)

situándose en la evidencia de su configuración intrínseca. Tal evidencia concierne, primero, el hecho de que el lenguaje está constituido por dos elementos disímiles: uno material —sonido, aliento, imagen escrita—, y otro inmaterial —pensamiento, sentimiento, significación—; y, segundo, que ofrece, en todo momento, estos dos aspectos insertos en una oposición complementaria. Así, cada texto puede apreciarse a dos niveles o, si se quiere, según un punto de vista dual, al poner en juego sus atributos materiales y, por extensión, activar el concepto mismo, la imagen, la idea y, según el proceso, erigir un puente referencial con el territorio real que designa.

Gracias al análisis sabemos que toda construcción de lenguaje, dicha o escrita, está conformada a la vez por palabras y por ideas. Lo sabemos, es cierto, pero constantemente lo olvidamos al extremo de ignorar la utilidad y la acción conjunta de la palabra y el sentido, quizá porque el habla común —inmersa por completo en su función representativa— nos habitúa a un intercambio comunicativo primordialmente fundado en la significación unívoca de la expresión. Son raras las coyunturas —acaso el enfrentamiento fortuito con un fragmento de lenguaje inacabado o en vías de transformación, acaso el encuentro de una fórmula ordinaria que el azar ha descontextualizado súbitamente— en las que tenemos la oportunidad de aprehender de manera simultánea las dos caras del habla general: es la percepción vertiginosa y sincrónica de la figura entera de la palabra mediatizada. Por el contrario, la palabra del poema tiende naturalmente a conformar cada una de sus partes como una totalidad en sí misma; con ello obtiene la constitución del signo verbal como un signo “indiferente”, pues consigue ser voz y concepto *en la voz* y, al

mismo tiempo, concepto y voz *en el concepto*, y así realizarse de manera independiente de los términos que la equilibran.

La transmutación de la palabra en sentido y del sentido en palabra que se opera dentro del poema —al aferrar la palabra a una materialidad más concluyente y el sentido a una conciencia más lúcida— es, sin lugar a dudas, un valor absoluto al que la escritura poética aspira siempre; pero, al mismo tiempo, es el principio que permite asentar sus cualidades herméticas específicas. Que las dos caras del lenguaje —que en cualquier otro espacio de la expresión resulta inverosímil percibir simultáneamente— concedan fundirse en una completud autónoma y total, implica la admisión expresa de la distancia básica que existe entre un significante y un significado, a diferencia de la palabra común que tiende a desdeñar y a emparejar los dos elementos del signo verbal —de manera directa e inmediata— con el objeto referencial. Por eso la palabra logra proyectarse hacia un ámbito significativo *fuera* de su sentido habitual y también conservar las propiedades formales que la respaldan como artículo de un lenguaje renovado.

Esta proyección presupone, al menos, la eventualidad de abrir a la lectura un campo de significación *otro*: son las palabras transmutadas quienes nos lo hacen *ver*, quienes lo convierten en algo *visible*, en el instante mismo de su desaparición detrás del objeto transfigurado que ahora muestran. No obstante, esa desaparición, ese desvanecimiento, es requisito obligatorio de la transmutación. Sin ella, la presencia inamovible de la palabra semejaría el fruto de una manipulación errónea o de un accidente en la disposición de las fracciones textuales; bajo esta circunstancia, la palabra sería comprendida a partir del sentido que insinúa, pero el sentido se vería

sobrepasado por una diversidad de sentidos *paralelos*, titubeantes en la designación de una realidad extralingüística incierta. Rota la unidad de la palabra, emerge furtivamente la expresión, pero sólo a partir de un sentido que no adquiere la significación integral en la referencialidad de un objeto definido; rota la unidad de la palabra, aparece la ambivalencia de la polisemia y, con ella, surge el hermetismo, tras una sobredeterminación de la escritura y, subsecuentemente, una indeterminación de la lectura.

2.7 La imposibilidad hermenéutica.

El hermetismo ya no se afirma, entonces, como un sentido provisional, latente detrás de un sentido manifiesto, sino como una significación inminente aunque extraviada gracias a la fragilidad de un código cultural desgastado o inabordable que declara, así, su posición simbólica. Según esta perspectiva, recurrir al hermetismo no es más que la aprobación explícita de la ambigüedad de la escritura y, finalmente, la aceptación de la plurivalencia en su recepción individual. Una lectura tentativa de *Un coup de dés...* corrobora, en primera instancia, tales inferencias. En efecto, el poema ratifica casi de inmediato las nociones en las que se consolida toda impenetrabilidad verbal: por una parte, que la comunicación en la poesía no es unívoca, pues nunca brinda un solo ámbito significativo; y, por otra, que la incertidumbre expresiva no se genera únicamente por disemia o equívoco sintáctico, sino por una falta de identidad contextual, pues se han omitido los factores necesarios para conducir la significación en una dirección precisa, por lo que la ambigüedad se refuerza con una falta de adecuación del enunciado.

Sin embargo, una revisión más detenida indica un estado distinto en la escritura del poema. Porque, si en principio se confirma el sello de un discurso que añade reiteradamente un matiz impreciso a la determinación abierta de la palabra, sin justificar de modo lógico ese sentido *agregado*, es sólo para establecer su *verbo* —en el uso estético privativo que lo caracteriza— como una entidad que se ubica permanentemente entre diversos acentos de significación —entre el vínculo con lo abstracto y el vínculo con lo concreto, entre la pluralidad del mensaje y la inexactitud de la referencia—, pero sin ceder jamás ante el menor indicio de presuposición recíproca entre un *significante* y un *significado*. Esta inflexibilidad nos lleva a constatar la casi nula delimitación contextual de *Un coup de dés...* que parece afirmarse como su regla de composición y, por tanto, como su aparente regla de lectura; es por ella que la escritura se toma en un conjunto sincrético y dialógico en cada uno de sus segmentos; es por ella que, al interior del texto, se desvirtua la autoridad de lo “legible” y se revoca por completo cualquier elaboración de sentido; es por ella que el poema asegura el recubrimiento de las diferentes “significaciones” y sugiere, al mismo tiempo, que cualquiera es, desde el punto de vista de la interpretación, ilusoria.

Por eso, la hermenéutica —como teoría global de las normas de significación— se encuentra, con *Un coup de dés...*, frente a un imposible que pone en tela de juicio su habilidad para dilucidar el cometido básico de la lengua poética, es decir: la invención de un mundo verbal autónomo. Sabemos que la significación depende del valor, y que el valor se encuentra subordinado a la influencia recíproca de los términos que integran un sistema dado. Así, dentro de un sistema de

referencias sólidas, el valor es intrínsecamente relativo; pero, en un sistema que de modo explícito se ha privado de contexto, el valor no puede demarcar los criterios de circulación del signo ni tampoco crear las aptitudes para imponer un sentido y obtener una referencia reconocible. *Un coup de dés...* no puede asumirse como un sistema susceptible de interpretación, ni como un sistema interpretativo en sí mismo, pues carece de los medios para circunscribir y fijar los patrones de empleo de su lenguaje: en resumidas cuentas, no posee *valor de cambio*. Frente a un producto cuyo único precepto es el de implantar las condiciones óptimas de lo ininteligible —carente de una continuidad ideológica, carente de un texto paralelo al cual podamos atribuir un “modelo” formal o discursivo, carente de premisas y regulaciones manifiestas— la voluntad de creación y la voluntad de recepción no alcanzan a cerrar, en torno al poema, un círculo hermenéutico que permita fundar el esquema de la significación. Podemos intentar, cuando mucho, una especulación aproximativa pero —sin la capacidad de manejar un sólo instrumento de apoyo— jamás lograremos plantear una jerarquización de su sentido consumado.

Nunca antes la exégesis literaria había representado una tarea más irrisoria que frente al poema —enigmático y deslumbrante— de Mallarmé. Porque, con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la palabra abandona en definitiva su naturaleza unívoca y se alza sobre los cimientos destruidos de la torre políglota, con el infinito deseo, no obstante, de ser un lenguaje absoluto.

De cualquier manera “*el misterio comienza* —como decía Cocteau— *después de la confesión*”, una vez que todo ha sido dicho. Por eso los misterios ya

codificados exigen ser revividos, exigen que se les reviva; por eso los misterios renacen siempre. En el poema toda eficacia real es misteriosa, y cada día manipulamos fuerzas suyas que creemos comprender, pero sólo porque las hemos rebautizado. Así, si los misterios nos rebasan, quizá nos quede aún fingir que somos sus instauradores.

**CAPÍTULO 3:
LA EXPERIENCIA DE LA OBRA PURA**

*“Il quitte la chambre et se
perd dans les escaliers”.*

Igitur

3.1 Un breve recuento.

Hasta ahora, nuestro propósito ha sido el de abordar la lectura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* asumiendo, en principio, la ambigüedad de su carácter esencialmente poético, o sea: aceptando la situación de un texto polivalente que tiende a convertirse en el ángulo de cruce de diversos modos del lenguaje y en el instrumento causante de diversos modos del discurso. Por esta razón, nuestra aproximación se encontraba sujeta a una expectativa fundamental: la de hallar en el poema, al menos, las señales suficientes que aseguraran esa indispensable reciprocidad entre texto y lectura, que implica la afirmación del hecho literario como fenómeno expresivo, y que supone, por lo tanto, su interacción obligatoria para fincar las bases de un sentido posible.

Sin embargo, nos hemos enfrentado a un poema que no sólo carece de elementos positivos que logren otorgarle una orientación inequívoca hacia una significación consumada, sino que, además, busca abiertamente el levantamiento de un orden que niega incluso las normas primordiales que fijan un conjunto textual legible. Esto hace notorio que, en *Un coup de dés...*, ni texto, ni discurso participan para conformar un código de lectura reconocible, lo que pone en tela de juicio cualquier noción que haga de la literatura un modelo probado de comunicación. Por una parte, el poema está edificado sobre el vacío que ha dejado una lengua que se diría perdida u olvidada; con ello revoca el ánimo de atribuirle unidad y coherencia a una estructura desprovista de identidad y suprime el valor que procuramos dispensarle a la acción de un sistema referencial previamente establecido; de ahí que subsistan en su voz un grado eminente de indeterminación y la voluntad explícita de

abrasar su propia "indecibilidad". Por otra, su organización insiste en manifestar un falso hermetismo que simula resguardar un significado segundo o paralelo, pero sólo para ratificar, casi de inmediato, la dificultad de trazar una firme delimitación contextual —dificultad que nace de la imprecisión del mensaje y de la ausencia absoluta de una referencia confiable—, desacreditando toda tentativa de interpretación.

Así pues, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* le opone, a la presuposición de una lectura comunicativa, la transgresión de los parámetros habituales de cualquier dependencia fática entre lector y texto, cerrando en torno a su lenguaje un impenetrable anillo de silencio en cuyo interior parece dominar la improcedencia de un signo que no ofrece el menor rastro que permita sentar su necesidad enunciativa. Porque, con Mallarmé, la verdad pragmática del habla común va disipándose de manera irremisible, la referencia alcanza un nivel de fluctuación extraordinario y la palabra comienza a adquirir una insólita y desconcertante autonomía. Estamos frente a una poesía nominal que, después de haber despojado a la realidad de sus acepciones vacías y desgastadas, pretende nombrarla nuevamente para poder redescubrirla: se trata de un trance demiúrgico que, al acentuar el desposeimiento de lo real y lo vivido, acentúa la resolución de erigir un cuerpo poético sobre un decir que ha renunciado a todo salvo a su facultades —independientes y causales— para instituir los primeros y los últimos nombres; se trata de un abandono drástico —sustentado por una obstinación de índole ideológica y la preferencia de un método característico— que impugna la experiencia del mundo, pero sólo con el objeto de restituirle a la escritura los medios para

privilegiar la forma de la expresión sobre la forma del contenido y, así, abrir el poema a su exacta dimensión plurivalente.

Hay en Mallarmé una coincidencia claramente observable entre la manipulación de los componentes del poema y la reflexión teórica sobre las funciones del sistema de la palabra. Tal coincidencia responde al proyecto de situar las relaciones recíprocas que vinculan el hecho literario —como un acto creativo en el que se funden la artificialidad de una visión plenamente sublimada con el rigor de la composición— y las posibilidades totales del lenguaje. Porque, como Poe, Mallarmé creyó en la exigencia de discernir la genuina intención poética —entendida ésta, más bien, como una disciplina sobrehumana y atemporal— a partir, y por encima, de los límites que el hombre le impone a los distintos usos de la expresión.⁵¹

Esta estrategia de un dominio verbal superior desemboca en la admisión de la dualidad constitutiva que rige a la obra literaria en cuanto encarna, a la vez, un producto autónomo y una emanación —asertiva o dialéctica— de las condiciones y propiedades del habla general. En esta perspectiva, acaso fuera Mallarmé quien intuyera, antes que nadie, que la escritura de todo poema no sólo está involucrada en la fundación de un lenguaje poético particular sino en la constante reinención del lenguaje comprendido en su extensión más vasta. Pero, aunque sus textos teóricos son numerosos, con frecuencia adolecen de un desarrollo exhaustivo que autorice

⁵¹ En *The poetic principle*, a propósito a Lord Tennyson, y en el sentido al que nos referimos, Poe afirma: "...Lo llamo, y lo pienso, el más noble de los poetas —no porque las impresiones que él produce sean, en *todo* momento, las más profundas; no porque la excitación poética que él propicia sea, en *todo* momento, la más intensa— sino porque *en*, en *todo* momento, el más étéreo —en otras palabras, el más elevado y el más puro. Ningún poeta es, como él, tan poco de esta tierra, terrenal". (Cf. E. A. Poe, *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, "The poetic principle", New York, The modern Library, 1938, p. 905.)

comprobar la ascendencia y las derivaciones de una doctrina acabada. En la mayoría de los casos, nos topamos con fragmentos aislados que no obedecen siempre a una disposición lógica. Más que pruebas y evidencias son aseveraciones abruptas y formulaciones deslumbrantes que impiden el desenvolvimiento de una poética válida, si por ello entendemos una epistemología genética de la creación y una fenomenología del empirismo lingüístico desde el doble punto de vista del lector y el escritor. No obstante, aunque parezca improbable reducir sus especulaciones a la afinidad y concordancia de una teoría, no cabe duda de que hay en Mallarmé un designio manifiesto que quiere, a toda costa, dar cuenta del hecho literario en tanto forma atípica del lenguaje y de la producción de sentido. En última instancia, el menor crédito que podemos concederle es —como sostiene Gérard Genette— el de haber introducido en el panorama de la crítica

...certaines méditations sur le langage dont l'initiateur n'est autre que Mallarmé.³³

3.2 El lenguaje crítico y la escritura negativa.

Para Mallarmé, el ejercicio de la literatura admite de manera tácita el ejercicio de una crítica que, en su proceso de análisis, denota la intención de aprehender sus propios mecanismos de funcionamiento, pero que, a la vez, deja entrever un deseo de lucidez permanentemente insatisfecho. En medio de un universo verbal construido sobre una relación de incertidumbre, el poeta no puede sino afirmarse, "ante todo", como un crítico:

...Il parle du Poète moderne, du *dernier* qui, en fait "est un critique avant tout". C'est bien ce que j'observe sur moi —je n'ai créé mon

³³ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 95.

oeuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.⁵⁴

Resulta patente, en Mallarmé, la práctica de una poética que, en su movimiento de repliegue y avance, se contempla a sí misma en el *suceso* de la escritura. Este empresa notable —que más tarde será vindicada por Valéry en la recuperación de la estética barroca del espejo— está secundada por una atracción hacia el abismo vertiginoso y, quizá, el naufragio en el seno de esas “Tinieblas Absolutas”, imagen que alude a los avatares —ineludibles y casi forzosos— de la creación. Porque, para Mallarmé, la obstinación de la escritura conduce al poeta a esquivar incorrecciones y ambigüedades, pero no a obtener respuestas inmediatas, y le revela más sus impedimentos y sus límites que la sujeción que ejerce sobre la lengua.

De tales contrariedades Mallarmé extrae una conclusión de tintes más bien trágicos: sólo a través de una conciencia exacerbada de la pérdida de sentido en la que se encuentra inmersa la expresión, se logra neutralizar el efecto devastador que el habla intervenida produce en las aptitudes significativas de la palabra. Pero no basta con aceptar su condición de palabra despojada; más aún, una vez puesto en marcha el juego de la conciencia, hay que *querer* descargarla, liberarla de su acepción trivial para obligarla a resonar y resplandecer, imponiéndole la exigencia de un nuevo nombre:

⁵⁴ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, Paris, Editions de l'éclat, 1985, p. 148. Carta a Eugène Lefébure del 17 de mayo de 1867.

—Écrire—

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, noeud, feuillages et présenter.

Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu.³⁵

Es lo que Mallarmé llama "*action restreinte*": la lucha, en el territorio del lenguaje, por ganar la conciencia de su propia inercia agónica, sometándose al requisito fatal de destruirlo para reinventarlo; como si la palabra pudiera vencer a la vida —esa referencia imperativa—, derrotando al demonio de la representación y resurgiendo purificada en el centro de un mundo abierto a insospechadas correspondencias. Después de Mallarmé ¿quien ha vuelto a creer —a fingir que cree— en la plenitud omnipotente del signo? Sólo en la devastación y la ruina del lenguaje —en su fragmentación y asolamiento apasionados— consigue el poeta encontrar los restos últimos y verdaderos —es decir: *primeros*— de un balbuceo con el cual reconstruir los fundamentos de una voz ignorada: sólo así la destrucción puede ser su Beatriz. La escritura aparece entonces como un descenso³⁶ —sondeo y

³⁵ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 370.

³⁶ En otro lugar, sobre la imagen de la escritura como un descenso, Mallarmé escribe: "*J' ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté, —et elle n'a qu'une expression parfaite: la Poésie*". (Cf. *Ecrits sur le livre*, p. 76. Carta a Henri Cazalis del 14 de mayo de 1867.)

excavación— en las profundidades de un vestigio inconmensurable cuya única certeza es la de significar una ausencia radical:

...en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant...⁵⁷

Una vez que la escritura ha usado, corroído, amortizado, cada vocablo existente, el descenso anuncia el riesgo de encarar la irrealidad del signo, pero también apremia el reconocimiento de sus cualidades eminentemente ficticias, condición que constituye su semejanza final, irreductible; esto conlleva el repudio a la idolatría de la palabra desposeída, provoca la ruptura con el lenguaje como un modelo inmutable de expresión, elude la soberanía de una concordancia objetiva y transgrede el horizonte de la referencialidad.

Si algún discernimiento podemos conferirle a esa *producción negativa*⁵⁸ —tan frecuente en Mallarmé, y tendiente a fundar las primicias del poema sobre las bases de la abolición más completa— es el de una confianza ostensible en el resurgimiento del lenguaje, pero no antes de haber derribado sus últimos cimientos. Entre la condena y la salvación, el único modo de redimir a la palabra es sentenciándola a un renuevo que parta de sus propios orígenes. Después de esta revocación, no le queda al poeta sino romper el círculo de la nada, abriéndolo hacia su conclusión más demiúrgica:

...je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau...⁵⁹

⁵⁷ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 137. Carta a Henri Cazalis de abril de 1866.

⁵⁸ Para la noción de "poesía negativa": Cf. Jean Paul Sartre, in op cit., págs. 163-164; y Julia Kristeva, "Poésie et négativité", en *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969, págs. 185-216.

⁵⁹ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 146. Carta a Henri Cazalis de julio de 1866.

3.3 El universo verbal y la autonomía del signo.

En Mallarmé, la obra comienza cuando la escritura se aproxima a un extremo en donde la ocasión de generar un decir poético es apenas una eventualidad vacilante; donde —en el centro de una gestación caótica— el habla no es sino el espectro de la palabra, voz fraguada aún en un semblante mudo y quimérico, lenguaje ficticio y lenguaje de la ficción, todavía intacto, no dicho, no oído: lenguaje de nadie y para nadie. Gracias a esta situación, en la cual el habla subsiste a través de un estado larvario de latencia esencial —situación que podemos y debemos asimilar al silencio mallarmeano—, la aparición del poema se da en las condiciones óptimas de independencia, propiciando así la soberanía total del significante:

...dispensateur, ordonnateur, du jeu des pages, maître du livre.⁶⁰

Es la emergencia de un poema cuya aserción inicial no pretende sino hacer evidente su propio existir: una presencia en vías de realización que confirma el ser de la obra pero sólo si la obra lo legitima como totalidad autónoma. La independencia del poema adquiere tal magnitud en Mallarmé, que el lenguaje, el lenguaje en su conjunto, se encuentra señalado para entrar en funcionamiento, movido por una fuerza autárquica, con el fin de cumplir un destino totalizador en su virtualidad de nombrarlo todo:

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain,
que rien ne demeurera sans être proféré...⁶¹

⁶⁰ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 375.

⁶¹ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 367.
También ver sobre el mismo tema la nota No.1 del Capítulo 1.

Pero *nombrarlo todo*, como anotó Maurice Blanchot⁶², no consiste en resumir el universo, ni en implantar un microcosmos, equivalente artificial del mundo, que encierre una suma integral de componentes —con lo cual el poema sigue estando bajo la imposición de la referencia—, sino en construir un organismo activo, reactivo, que ofrezca la viabilidad para generar, dentro de un espacio dinámico y contradictorio, el poder de *abarcarlo todo* y, simultáneamente, prescindir del gesto de la creación.

Del proverbial *Soneto en Ix*, que en varios aspectos es un importante antecedente de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé escribió:

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les
façons...⁶³

Y basta, someramente, llevar a cabo su lectura, para percatarse de la clara intención de desmantelamiento que se opera en cada uno de sus versos, o sea: la tarea, ante todo, de dotar a la palabra de vida propia, de devolverle su perfil tangible, de cederle una total iniciativa al darle existencia, entre las otras palabras, mediante la irradiación correlativa y alternada de su capacidad de significación. De ahí que, para Mallarmé, las imágenes del poema sean más una evasión o una resistencia que la confirmación de una certidumbre aislada; oblicuas, difusas, disimuladas, acontecen una tras otra en una sucesión vertiginosa, impidiendo así que la porción de realidad que suscriben tenga la ocasión de fijarse, de actualizarse, por

⁶² Cf. Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 43.

⁶³ Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur le livre*, p. 102. Carta a Henri Cazalis del 18 de julio de 1866.

En otra parte del mismo documento, refiriéndose a la misma cuestión, Mallarmé dirá: "*J'extraits ce sonnet auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez caballistique*".

su intermediario: es la más alta transitividad del sentido y la garantía más segura para franquear la subordinación de la referencia, instaurando con ello la mayor fluctuación —o, como quería Mallarmé, “refracción”— entre los significantes:

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction: il suivra la méthode du langage (la déterminer). —Le langage se réfléchissant.⁶⁴

Si Mallarmé opta por privar a las cosas del derecho a la representación poética, no es sino con la firme decisión de contrarrestar el azar del poema. Este rechazo determina, por un lado, la tenacidad en el trabajo de la escritura, por conseguir el nivel más alto en el manejo de un lenguaje cuyo único parámetro plausible es la perfección formal⁶⁵; por otro, indica la búsqueda de una obra, regida por una precisa relación de necesidad entre sus partes, orientada —como hemos

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Notes*, in op. cit., p. 851.

A continuación nos permitimos reproducir, a manera de referencia directa, el poema en cuestión:

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
l'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maini rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore*

*Sur les créduces, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'humanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser ses pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le noir, encor
que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
de scintillations sitôt le septuor.*

⁶⁵ En una carta a Catulle Mendès, Mallarmé alude al tema de la perfección formal y las dificultades de la escritura, de la siguiente manera: “(Il est, en effet, si difficile de faire un vers quand on l'a dans l'âme; qu'est-ce lorsqu'il faut le faire longtemps après avoir oublié ce qui eût pu le faire naître.) Je reviens à Hérodote, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais”. (Cf. Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 90. Carta a Catulle Mendès de abril de 1866.)

visto— hacia una poesía de la negación en la que lo real, lo aleatorio y lo accidental quedan estrictamente proscritos:

Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots —qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impressions du dehors— se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.⁶⁶

Para Mallarmé, la poesía no responde —no puede ni debe responder— al llamado de las cosas, ni siquiera ambiciona preservarlas cuando las nombra; su único cometido es el de consumir la conservación invariable del lenguaje al transformar lo exterior en un mero objeto verbal que escapa, por su estructura y su demarcación, a los incidentes fortuitos de una generación espontánea. La única realidad de las palabras se cumple en la medida en la que se avala esa posibilidad de infinito distanciamiento; se entabla entonces una compleja serie de relaciones significativas en la que se procura sustituir la imposición de un sentido prevalectante por la aspiración de llevar la función combinatoria del signo hasta sus últimas consecuencias:

Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur...⁶⁷

Suspendido el sentido, se anula el azar; y un poema sin azar es un poema sin autor.

⁶⁶ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 71. Carta a François Coppée del 5 de diciembre de 1866.

⁶⁷ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 366.

3.4 Del texto sin autor al texto sin lector.

La supresión del autor —y su consiguiente silencio— constituye pues uno de los dos polos de gravitación de la poética mallarmeana —el otro, lo hemos visto y lo veremos una vez más, alude al misterio y su derivación hacia una obra inmersa en un paradigma hermético sin precedentes. Resulta sorprendente notar cómo el compromiso literario de Mallarmé, del que se apropia con inflexible severidad, implica irremediamente la renuncia del que escribe, una renuncia, relativa a su propia resignación como sujeto de la escritura, única en su tipo. Subvirtiendo los preceptos de la atribución ideológica, Mallarmé invalida la noción —como lo quería Michel Foucault— que hace del autor el “principio de una agrupación del discurso, unidad y origen de sus significados y centro de su coherencia”⁶⁸, y propone que, para efectos del poema, no existe un sujeto *en sí*, y que el ser no es sino una emanación del asentamiento previo de un lenguaje privativo, y no a la inversa:

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...⁶⁹

En primer lugar, la abjuración de la pertenencia autoral motiva un alto grado de desasimiento con respecto a la obra porque el poeta no reivindica para sí el poema que escribe, el cual permanece esencialmente anónimo. No obstante, existe una instancia posterior en la que Mallarmé prescribe la desaparición del poeta como

⁶⁸ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

⁶⁹ Stéphane Mallarmé, *Quelques médallions et portraits en pied*, in op cit., págs. 529-530.

desenlace del mismo proceso que, inicialmente, había postulado la desaparición de la realidad exterior.

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.⁷⁰

Pero no basta con postular la supresión conjunta del mundo y el autor; antes bien, resulta imprescindible aceptar que ambos, condenados por Mallarmé a desaparecer tras un violento desplazamiento, se afianzan tanto en el desarrollo de su devastación como en su devenir ulterior: aquel se integra al signo por medio de una transmutación que lo vuelve no una ideología —arquetipo o concepto— sino una forma orgánica, vital —sonoridad y ritmo—; éste, al abrogar su posesión del poema, se confunde con la palabra en la que desaparece, *convirtiéndose así en la desaparición misma* y otorgándole al significante un predominio total sobre la escritura, puesto que lo ratifica como su causa y origen. “*L'oeuvre pure...*”: la pureza de la obra no radica pues sino en esa omisión, en esa privación que el poeta le inflige a su propia identidad, y a través de la cual celebra un auténtico acto propiciatorio en el que sacrifica todo aquello que establece, en el poema, una designación de su individualidad específica.⁷¹

⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 366.

⁷¹ Sobre el motivo de la obra pura, Mallarmé dirá en otra parte: “*Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s’est pensée et est arrivée à une Conception Pure*”. (Cf. Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 139. Carta a Henri Cazalis del 14 de mayo de 1867.)

Y también: “*Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets au nom d’une centrale pureté*”. (Cf. *Ibid.*, p. 135. Carta a Francis Vielé-Griffin del 8 de agosto de 1891.)

La existencia de la obra requiere del sujeto de la escritura sólo si el sujeto de la escritura se asume como una entidad ausente y proveedora de ausencia; al mismo tiempo prescinde del autor puesto que se realiza a partir de su desvanecimiento parlante o, como dice Mallarmé, de su “desaparición locutoria”. Pero, si la obra logra su máxima realización al desechar toda referencia o asignación autoral, sólo alcanza una trascendencia eficaz al poner en entredicho la participación del lector:

Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme
auteur, ne réclame approche du lecteur. Tel, saché, entre les accessoires
humains, il a lieu tout seul: fait, étant.⁷²

Es esta, con toda certeza, una de las sentencias más inquietantes que Mallarmé haya formulado: porque excluye al lector como destinatario de la obra y rebate la función que generalmente se le imputa como factor que —explícita o implícitamente— regula la comunicación literaria, y porque resume con violencia el propósito primordial del poema, su silencio inherente, su soledad substancial y la facultad para obtener su completud —*a partir de sí mismo y en sí mismo*— a través de una tajante autonomía. La obra sin lector de Mallarmé es una propuesta inseparable de esa “estética negativa” que le niega a la lectura los medios para reconstruir el fondo sincrético original en el que se sustenta toda expresión y que conforma, en la suma progresiva de diversos fragmentos, la densidad y la continuidad de las obras que hacen una literatura.

Nos encontramos en el extremo opuesto de las poéticas empeñadas en afirmarse como un reflejo de la realidad o, más aún, como un descubrimiento de su naturaleza profunda. Dentro de este paradigma, la obra literaria intenta revelar las

⁷² Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 372.

fuerzas que intervienen —de manera más o menos oculta— en los hombres y las sociedades. Sin embargo, Mallarmé repudia la esencia como idea análoga de una verdad eterna o absoluta. Por el contrario, cuando en repetidas ocasiones alude a “lo esencial” en el poema⁷³, Mallarmé insiste en señalar el carácter verbal, imaginativo y, básicamente, ficticio del concepto que así designa. El problema de las afinidades entre la escritura y lo real —o, si se prefiere, entre las palabras y las cosas— está abordado, aquí, desde una óptica antagónica. Se trata, como lo hemos visto, del emplazamiento de una realidad que tiende a ser substituida por la congruencia textual de las palabras y no por su valor referencial. Así pues, la escritura mallarmeana conlleva un cambio definitivo en el sistema de representación que se asocia a los elementos culturales y epistemológicos que definen las leyes de la imitación y propone, a la vez, una comprensión distinta de lo verosímil, ya no concebido como la adecuación de la cosa y su forma, sino en función de la correspondencia interna que los signos mantienen entre sí: “*Le langage se réfléchissant...*”.

3.5 La transposición del verso.

Mallarmé afronta el ejercicio de su poesía más personal bajo el imperativo de un conflicto permanente frente a la coyuntura histórica. Si alude con frecuencia a

⁷³ La importancia de “lo esencial” adquiere con Mallarmé un grado incluso definitorio para la poesía. Dice al respecto: “*La Poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle*”. (Cf. Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 70. Carta a Léo d'Orfer del 27 de junio de 1884.)

Y también: “*Ainsi lancé de soi le principe qui n'est —que le Vers! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle*”. (Cf. Stéphane Mallarmé, *Crayon au théâtre*, in op cit., p. 333.)

las vicisitudes por las que atraviesa el declinante fin de siglo, es para rehabilitar la importancia de la crisis que él mismo tuvo que afrontar dos décadas atrás. Su obra tardía se declara entonces como la conciencia de un desacuerdo entre la circunstancia general que su época le impone y las aptitudes de la literatura, concebibles integralmente sólo a partir de una situación discrepante con respecto al resto de la sociedad. Esta oposición no es solamente de índole existencial; es un deber estético, casi una carga para el poeta, que ampara y testifica su tarea suprema, consistente en “transponer” los hechos y las manifestaciones de la realidad a su esencia poética:

La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe
l'homme, va du fait à l'ideal.⁷⁴

No cabe duda de que Mallarmé posee la certeza de escribir a contracorriente: ir “del hecho al ideal”, o de lo concreto al concepto puro, es aceptar, en el ámbito de la escritura, el aislamiento en el que subsiste el poeta, pero es aceptar, además, una propuesta de base que postula la probabilidad de una liberación y un renuevo definitivo de la palabra:

Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de
s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré.⁷⁵

Esta emancipación —en cuanto plantea exceder la esfera de la expresión para entrar en contacto con las potencialidades del ordenamiento plural del significante— obliga al poeta a colocarse delante de su propia responsabilidad al encarar una práctica en la que debe —y esto no es una figura— *recrearlo todo*. De tal suerte

⁷⁴ Stéphane Mallarmé, *Quelques médallions et portraits en pled*, in op cit., p. 522.

⁷⁵ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 363.

que, al posesionarse del conflicto —esa “*crise de vers*” en la que Mallarmé ve una promesa de renovación y el advenimiento de una belleza superior— su primera actitud es la de probarse, también, como crítico y, confrontado por la multiplicidad de lenguas, corroborar una elección de invaluable influencia:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotements mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité...⁷⁶

Regresamos, claro está, al paradigma babélico en el que se inserta la poética mallarmeana. El uso de la palabra debería conducir a la esencia de las cosas, a develar el mundo ante los ojos de quienes lo piensan, de quienes lo “escriben”, pues, “sin accesorios”. Sin embargo, la imperfección que Mallarmé le atribuye a las lenguas —constatación amarga que se tomará en un estímulo fecundo— pone en evidencia la fisura que aparta al lenguaje de la realidad: basta con que la palabra sea dicha para que el mundo se ensombrezca, el referente pierda densidad y el lenguaje adquiera una súbita y alarmante inestabilidad; porque cada palabra de la lengua implanta en la enunciación del objeto que designa un factor adicional —la sonoridad abierta a la percepción— que le impide fijarse en la maleabilidad intangible del concepto para convertirse a la fuerza física de un fenómeno fluctuante.

En resumen, la imperfección de las lenguas concierne la arbitrariedad inherente que rige la relación entre el sonido de la palabra y la noción que evoca, ya que no hay un vínculo naturalmente dado, o peculiar al signo, que defina la reciprocidad de ambos constituyentes. A pesar de ello, Mallarmé ve en el texto

⁷⁶ *Ibid.*, págs. 363-364.

poético y, particularmente, en la utilización del verso, el único recurso factible para compensar ese defecto funcional:

...—*Seulement, sachons n'existerait pas le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.*⁷⁷

Como estructura, el verso ofrece la prerrogativa⁷⁸, merced a su concisión ideológica y prosódica, de relativizar la inadecuación semántica y sonora de cada signo dentro de la línea versal como conjunto y, suprimiendo de nuestra memoria ciertos mecanismos atávicos, admite su apertura a nuevas asociaciones semiológicas:

*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.*⁷⁹

Dicho de otro modo: al someter el lenguaje al rigor de una prosodia enriquecida —o sea, una prosodia que comprenda, por encima del fonema, la sílaba

⁷⁷ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 364.

⁷⁸ Resulta imprescindible aclarar aquí que, para Mallarmé, el concepto de *verso* excede con mucho la noción de la poética, digamos, "clásica". Para el poeta, un verso —o una "*ligne parfaitement délimitée*"— consistía, esencialmente, en la adecuación perfecta de un ritmo ideológico a un ritmo prosódico y sonoro, con el fin de crear un efecto poético particular. En este sentido, la concepción del *verso* en Mallarmé no es privativa del "poema", sino extensiva también a la "prosa".

Al respecto, dice el poeta: "*Le vers est partout dans la langue où il y a rythme... Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort de style, il y a versification*". (Cf. Stéphane Mallarmé, *Réponses à des enquêtes*, in op cit., p. 867.)

Es esto lo que le permite afirmar a Maurice Blanchot que: "*Mallarmé a toujours affirmé —l'une de ses affirmations les plus constantes— que partout où il y a rythme, il y a vers, et que seuls importent la découverte et la maîtrise des purs motifs rythmiques de l'être*". (Cf. Maurice Blanchot, *Le livre de venir*, Seuil, Paris, 1959, p. 317.)

⁷⁹ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 368.

y la palabra, todo aquello que afecta a la cadena acústica para formar diversos grupos de entonación, unidades de acento, relaciones de altura, timbre, duración o intensidad entre los sonidos— se asegura la cohesión de los componentes de un mensaje, le es devuelto al significante fonético su plena calidad sensitiva y una virtualidad ilimitada en la producción de un sentido más puro: es darle, como quería Mallarmé, “*un sens plus pur aux mots de la tribu*”⁸⁰, en la medida en que cada signo se ilumina, se rectifica, se ahonda por la irradiación que proviene de las demás nociones del verso; pero también es acercarse al modelo musical que el poeta adoptó como arquetipo de perfección poética:

La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence —ne
consent pas d'infériorité.⁸¹

La antigua palabra, impura, deteriorada, corroída por el empleo indiscriminado con el que la lengua común la abrumba, está todavía ahí, en los límites del verso; pero, la composición, gracias al criterio formal y a las variaciones prosódicas, la exime de sus contenidos supuestos o previsibles para emprender, así, una exploración de ese territorio de la sensibilidad que persiste gobernado, estrictamente, por el lenguaje.

3.6 Palabra bruta, palabra esencial.

El verso se opone tanto a la lengua corriente como al mundo, escapa a sus leyes, se alza contra la usura del tiempo, contra el azar y determina un extremo distante del lenguaje en el que es viable generar una voz poética independiente de los

⁸⁰ Stéphane Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poe*, in op cit., p. 70.

⁸¹ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 381.

patrones globales de comunicación. La búsqueda de la pureza poética, que tan patentemente simboliza el proyecto de Mallarmé, radica en la transposición de las nociones comunes con el fin de ganar la designación de una noción pura, pero su realización comienza desde el momento en que se circunscriben dos instancias específicas de la palabra:

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue
d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat
ici, là essentiel.⁴²

La palabra *bruta* está vinculada a la representación de la realidad concreta de las cosas, pero aquello que representa no manifiesta sino su inevitable ausencia: nada más extraño al objeto nombrado que la palabra que lo suplanta:

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, musi-
calement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.⁴³

Privada de vida propia, la palabra bruta desaparece detrás del referente en el acto de su enunciación. Queda, apenas, la imagen extinta de un signo que no *dice* nada, que no accede del todo a la representación y que resulta incapaz de una subsistencia emancipada: la ausencia, a final de cuentas, de una ausencia. Su inmediatez utilitaria crea, por un instante, la ilusión de entregarnos el mundo en su expresión renovada, aunque sólo esté induciendo la percepción de nuestro entorno habitual. De ahí que Mallarmé distinga un jerarquización precisa de los modos de la lengua:

⁴² Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 368.

⁴³ *Ibid.*, p. 368.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.⁴⁴

Cuando la palabra es acción —“narrar, enseñar, describir”—, el lenguaje nunca traspone las fronteras de su función contextual y se asimila, invariablemente, a un lugar común descalificado para establecer una distancia mínima entre lo que la palabra *es* y lo que la palabra *significa*. Por eso, en la palabra bruta el lenguaje no tiene un sitio como lenguaje, es decir: como articulación material; su cometido es el uso —y, por lo tanto, su fatalidad es la alteración y el deterioro— porque *sirve* para adueñarnos de nuestra cotidianidad bajo la norma de un consentimiento inviolable de los elementos de referencia, de sus cualidades observables y sus rasgos operativos; sobreviviente de otras edades, su inserción y permanencia en la historia le dan una dignidad aparente que le permiten perpetuarse como la prueba de una verdad inminente, siempre cercana, siempre válida y aprovechable: es una herramienta, un utensilio de apropiación a través del cual únicamente detentamos la posesión de una breve y acostumbrada porción de realidad que toma la apariencia de lo inalterable.

Enfrentada a la palabra bruta, la palabra *esencial* incorpora la posibilidad de constituir un lenguaje que haga del signo una entidad susceptible de realidad propia, y apta para emplazarse —más como un espejo reflejante que un cristal translúcido— entre su referencia misma y lo que expresa. Si la palabra bruta atañe a la realidad

⁴⁴ *Ibid.*, p. 368.

del mundo, la palabra esencial tiende, orientada en una dirección contraria, a negarla, forzándola a desaparecer tras la evocación, la alusión o la sugerencia:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret appel, la notion pure.⁴⁵

Para Mallarmé la palabra no cobra su relevancia total —su pureza auténtica— a menos que encuentre el camino para anular el objeto al que se refiere; su logro primordial es el de eludir aquella presencia concreta —“*sans la gêne d'un proche ou concret appel*”— haciéndola disiparse, inhabilitándola, pero cuidándose de no sustituirla por su presencia ideal, sino por su capacidad más alta de afirmarse como una manifestación sensible. Cuando Mallarmé subraya los alcances de la palabra esencial llega incluso a oponerla al lenguaje mismo del pensamiento, ratificando así que el surgimiento del poema debe ser el desenlace de una disposición intelectual minuciosamente decantada en su especificidad poética:

Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métha-physique, ne transparaîtra; j'ajoute qu'il la faut incluse et latente. Éviter quelque réalité d'échafaudage, demeuré autour de cette architecture spontanée et magique n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore, eux-mêmes se font mystérieux exprès...⁴⁶

De esta manera, la palabra esencial se halla respaldada por un pensamiento que no conduce al mundo; en él, los fenómenos y los seres callan para conferirle la primacía creativa a una imaginación predominantemente formal, asociativa,

⁴⁵ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 116. Carta a Charles Morice del 27 octubre de 1892.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

combinatoria, que niega, en el “silencio mental”, la preexistencia de un contenido ideológico particular. Esta certeza le permite puntualizar a Mallarmé, una y otra vez, que la palabra verdadera no pertenece a nadie, que nadie la habla y que *lo único que habla en ella*, es ella misma. Sólo manteniendo tales premisas, el lenguaje consigue revelar toda su trascendencia y aproximarse a una pureza inmanente que le conceda a la palabra ser, a un mismo tiempo, su propio medio y su propio fin.

...Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter au dehors mille rythmes d'images. Quel génie pour être un poète; quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse et illuminant tout...

Al separar concluyentemente la realidad concreta y la palabra que se obtiene al interior del lenguaje esencial, el poeta puede concentrar su trabajo sobre la estructura interna del texto. Volvemos a encontrarnos, así, con la poesía como un magnífico cuerpo de signos cuya coherencia, composición y facultades se declaran —por su naturaleza tangible y su proyección estéticamente significativa— como una suma unificada y autónoma. Es esta la condición de la pureza verbal en que se consagra la ficción absoluta y en que el reino de la poesía releva fehacientemente al de la vida.

3.7 Las puertas abiertas del laberinto.

Acaso nos encontremos ahora en situación de comprender mejor tanto el origen y las consecuencias como la práctica y los resultados de la reflexión poética de Mallarmé. Lo que representa un hecho concluyente es nuestro encuentro con un lenguaje particular que necesita implantar la negación del mundo para ofrecerle a la

realidad la posibilidad de un resurgimiento y otorgarle a la escritura la capacidad de fundar un sentido renovado. Ese poder de transfiguración sólo se realiza cuando la palabra adquiere un amplio valor material para volverse un cuerpo tangible, una presencia encarnada, o sea: cuando asume su facultad más plena de afirmarse como significativa.

Ahora lo sabemos con certeza. Por una parte, el lenguaje consolida su libertad al interior de un espacio que se distingue por su impersonalidad irrecusable. Se trata de un lenguaje cuya fuerza radica en su condición de autonomía absoluta: solo se habla y solo se escribe. De esta situación categórica de aislamiento, de soledad, proviene su silencio intrínseco —esa inquietante mudez— que envuelve y subyuga desde el principio la lectura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Por otra, si la escritura tiende a emanciparse del mundo es para sustituirlo, interponiendo una distancia reflexiva que nos separa de la realidad; sobreviene entonces, entre la palabra y su referencia, un vacío que se convierte en el verdadero objeto de creación del lenguaje y en la causa primordial de su misterio, pues únicamente en él podrán convergir nuevas asociaciones significativas.

Debemos insistir, finalmente, en que si la poética mallarmeana necesita apartarse del lenguaje del hombre —es decir: consolidar la independencia de la escritura— y excluir al hombre de la realidad —es decir: imponer la soledad del individuo—, es para afirmarse como una conciencia *en sí*, admisible aun privada de sujeto, que, separada por igual del ser y del mundo —y por el privilegio de su autonomía material— adquiere súbitamente el enorme poder de *crear*, y no sólo de expresar, un sentido.

En una página de *Le mystère dans les lettres*¹⁷, Mallarmé inserta una imagen que, por breve y concisa, podría, con toda razón, pasar desapercibida. Se trata de una imagen que nos ofrece la ambigua y sorprendente visión del laberinto como lenguaje y, recíprocamente, del lenguaje como laberinto. No obstante, la metáfora cobra una importancia sobresaliente cuando advertimos que, en el conjunto de la obra de Mallarmé —obra de reincidencias y obsesiones permanentes— ésta es la única vez que tales nociones se ven asimiladas.

El discernimiento de la imagen mítica es terminante y detenta la certeza que le otorga una fuerza genética pura. Pero si, en un horizonte ideal o visionario, el laberinto evoca los atributos del cautiverio para un objeto de terror y deshonra, como práctica de la literatura mallarmeana es, antes que nada, la derivación formal de una *figura*: ante las mil puertas del laberinto, orientarse hacia su núcleo, buscar y desafiar a la bestia, o hallar el camino de regreso, dejan de ser los motivos de una simple relación diegética para convertirse en generadores de un entramado funcional estable. El decir de la escritura vacila, titubea frente al enigma y descubre que, para encontrarse, hay que arriesgar el perderse porque, acaso, en el corazón del laberinto resida la verdadera utopía innominada.

El centro del laberinto —del poema— es un centro iniciático: la fiebre de la búsqueda —de la lectura— hace del dilema padecido y superado la iniciación misma y, de la victoria sobre el dilema, el testimonio, la evidencia de un *desciframiento*. Así, la exploración es siempre una explicación y los conquistadores del secreto no son sino los que descubren —los que inventan— un *sentido* que permanecía vedado: son los profanadores de un lenguaje. Lo impenetrable representa, sin embargo, un

¹⁷ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 384.

desafío menor confrontado al misterio de lo irreversible. La profanación no es sólo el transgredir un orden hermético sino el agenciar las posibilidades del retorno: es la restitución, según la trayectoria inversa, de una escala de indicios doblemente significativos porque presagian la violación y, al mismo tiempo, aseguran la escapatoria de una estructura cerrada que el infractor deja intacta: muerto el Minotauro, el artificio perdura y, terminada la lectura, el poema nos conduce, una vez más, a un nuevo comienzo.

**CAPÍTULO 4:
EL ENCUENTRO CON LA VOZ**

*“...ne croyez pas que je vais vous
replonger dans le néant”.*

Igitur

4.1 Una cuestión oportuna.

De todas las formulaciones con que Stéphane Mallarmé esboza su pensamiento poético, prevalece una en particular —inesperada, inquietante— que determina la congruencia de lo que aquí hemos expuesto y, a la vez, pone en tela de juicio el desarrollo de nuestras argumentaciones posteriores: "*Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche du lecteur...*"⁸⁸. Quizá porque, más que ninguna otra, esta sentencia nos obliga a hacer de la lectura un acto especulativo, consciente de sí mismo, pendiente de sus procedimientos, penetrado de su energía instrumental y en permanente razonamiento de sus facultades y consecuencias; pero, sobre todo, porque en ella se distingue, sin demora ni rodeos, una cuestión que, pese a su proximidad, tiende a negarse, a confundirse entre los reflejos más recurrentes de nuestros hábitos de comunicación, y que Mallarmé, sucintamente, contundentemente, precisó con una interrogante hoy célebre:

...sait-on ce que s'est qu'écrire? Une ancienne et très vague
mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur.⁸⁹

Los alcances que logra este discernimiento son de tal magnitud y gravedad que sus implicaciones, altamente problemáticas, apenas comienzan a perfilarse al interior de lo que parece mostrarse, sólo ahora, como una visión de conjunto. Cuando Mallarmé pronuncia la desaparición coincidente del autor y del lector, no es sino para validar la primacía —dentro del poema— del significante sobre el significado: por una parte, al hacer de la palabra una fuerza tangible, autónoma,

⁸⁸ Cf. Capítulo 3, nota No. 72.

⁸⁹ Stéphane Mallarmé, *Quelques médaillons et portraits en pied*, in op cit., p. 481.

sonido y forma antes que concepto o idea⁶⁰; por otra, al convertirla en un *cuero separado*, causa y efecto de sí mismo, y no objeto de una referencia —psicológica, moral, ideológica— *otra*". Con ello, Mallarmé ratifica la independencia integral del poema: primero, porque la trascendencia de la obra exige que el sujeto de la escritura se asuma como un sujeto ausente que obtiene su completud merced a su desaparición; luego, porque al prescribir la omisión del lector como destinatario lo anula como agente regulador del proceso comunicativo⁶¹.

Así, la preponderancia del significante y la independencia absoluta de la obra concurren, en la reflexión de Mallarmé, para forzar el aislamiento de algunos de los parámetros que condicionan y marginan nuestro consumo literario. Con él, el poeta ya no es, como para muchos de sus contemporáneos, ni un catalizador, ni un guía —el "mago" de Hugo o el "maldito" de Verlaine—, ni un profeta desterrado, incomprendido por su prójimo —el "albatros" de Baudelaire o el "Moisés" de Vigny—; ni siquiera es un redentor de los espíritus cautivos de las convenciones sociales, como lo había deseado Rimbaud al consignar el mito de un poeta-vidente. Pero, si Mallarmé desacredita el sitio, simbólico o social, histórico o ideal, que el poeta ocupa en el mundo, no es porque niegue la contingencia y la necesidad de una liberación efectiva, sino porque —en su aptitud para contener un lenguaje renovado, capaz de establecer en su densidad material un sistema abierto de correspondencias paralelas y sentidos múltiples— le otorga al poema, y no al poeta, un privilegio excepcional para auspiciar las bases de una nueva expresión y consolidar los valores de la emancipación.

⁶⁰ Cf. Capítulo 3, págs. 71-74.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

4.2 La orientación de la lectura.

Esta traslación, hacia adentro de la obra, de la voluntad y los poderes que usualmente tendemos a reconocer en el individuo creador como peculiares y anteriores al poema, contribuye a generar el registro ideológico un tanto dogmático, que siempre acaba por atribuirle a Mallarmé un idealismo místico ciertamente inadecuado. Si Mallarmé mantiene que la "literatura existe sola" es porque le confiere —como ya hemos constatado— una alternativa factible para conquistar esa pureza inmanente que representa su exigencia máxima; pero es, además, porque la obra —en su aspiración por transformarse en el *Libro*— instaura una disimilitud extrema entre aquello que la *hace* y el *ser* autárquico al que *se* pertenece: "...*Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant*"⁷².

La existencia de la obra es, como lo ha mostrado Maurice Blanchot, "indiferente" a su formación⁷³, o sea: lo que la *hace* no es lo mismo que aquello que le *hace ser*. De esta manera, Mallarmé elude toda dualidad entre Creador y Creación y sienta las normas que ofrecen a la imaginación poética una realidad enteramente fenomenológica. Esta es la razón por la cual —para efectos del ser intrínseco de la obra— la presencia del lector es prescindible. Sin duda, el lector debe ser responsable de la lectura; ante la situación que plantea cualquier texto, ésta funda *su* réplica, su contestación. El lector hace, elabora y fabrica un discurso personal *con*, y *a través*, de la lectura. Pero, en la perspectiva mallarmeana, ello no le da existencia a la obra, porque la obra, una vez que queda hecha, *una vez que termina de hacerse*, simplemente es: "...*le volume...: fait, étant*".

⁷² Capítulo 3, nota No. 72.

⁷³ Cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 311.

No obstante, el lugar de exención y reserva en que Mallarmé ubica al lector está lejos de significar su exclusión definitiva, porque si bien es cierto que le adjudica al texto la capacidad de erigirse como un organismo incoercible, jamás lo desvía de su finalidad ulterior, destinado a la acción y retroalimentación común en toda producción estética. Por el contrario, sus desacuerdos y discrepancias deben ser juzgados menos como un veto para el lector que como un postulado crítico que autorice elucidar la pertinencia de la lectura, es decir: la orientación que se elige para examinar, analizar o verificar una suma tan irregular y diversa como lo es el lenguaje poético. Es ésta, con toda seguridad, la intención que expresa Mallarmé —mistificado, acusado de hermético, apreciado por un grupo restringido— cuando declara:

Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains
ne savent pas lire.⁵⁵

4.3 La subjetividad impersonal.

Pero, un error de lectura puede, también, quedar inscrito como una previsión intencional, pensada durante el cálculo de la escritura, y así acrecentar la influencia de los agentes que garantizan la indeterminación de la obra. Este propósito deliberado —en el caso de Mallarmé es ya evidente— se refiere al vínculo entre la ambigüedad del signo y la indecibilidad del sentido que decretan la autonomía del texto, vínculo del que se desprende el silencio que colma la poética mallarmeana y alcanza su mejor ejemplo en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

⁵⁵ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, in op cit., p. 386.

En un principio, el cerrado mutismo del poema se manifestaba como una dificultad para la lectura, en la medida en que rebatía todas nuestras expectativas de interacción con un texto aparentemente exánime. Un poco más tarde, y sin resolver el conflicto, nos avocamos tanto a trazar el origen de ese silencio al interior de un saber lúcido y audaz, como a observar sus consecuencias en el orden de una escritura que no tolera comparación alguna. Así, ahora podemos señalar que el trabajo interno del poema, en atención a *quién* lleva a cabo la escritura, es en términos de su despersonalización.

La obra pura es impersonal. Pero, la importancia —y la violencia— de esta distinción, radica en que la impersonalidad del poema mallarmeano *puede ser* la impersonalidad de la poesía y, más aún, la de la subjetividad misma, pues reclama de manera irrevocable una discriminación explícita entre el individuo y el sujeto. Se trata de “omitir al autor”, es decir: de impedir la injerencia de un individuo particular. De ahí que, dentro de la obra pura, exista una paridad simétrica entre la independencia del signo y la eliminación del azar. La supresión de lo aleatorio implica, por lo tanto, la motivación máxima en los elementos del poema. Por eso, la impersonalidad no cristaliza en la abrogación del sujeto, sino en el esfuerzo del poeta por darle la “iniciativa a las palabras” y lograr un sujeto trascendente que dirima la discordancia de un yo impersonal.

Con base en la incidencia de estas nociones, no podemos seguir aproximándonos a la obra como si estuviera subordinada a la figura tutelar de un autor que ejerce una licencia de propiedad en la que se le conceden los derechos preferentes para fijar las intenciones, y el significado inalterable, de un discurso. Si

queremos leer *Un coup de dés...*, queda claro que debemos entender el poema como una entidad desprendida por completo de una presencia "paternal" que le asigne un modelo de funcionamiento y "conducta" específica; pero, sobre todo, debemos entender el poema como una red, una trama, o mejor: un *entramado* que se difunde y prolifera conforme a ciertos movimientos metódicos, combinatorios y distributivos⁶⁶. Esta tentativa, sin procurar la imposición de una metodología dada, respalda, por lo menos, una *actitud* compatible con el carácter liminar del texto que nos ocupa: no intentamos articular un aparato técnico segregado o excluyente, sino encontrar la forma de insertarnos en el juego de su escritura plural.

¿Pero, hacia dónde se dirige y en dónde desemboca una lectura semejante? Con ella llega, en primer lugar, la admisión de ese contradictorio nexo que la obra de Mallarmé sostiene con la historia; si, desde el punto de vista de la historiografía analítica, ésta es percibida como un suceso *originado* y cronológicamente circunscrito, no ignoramos que, desde su causa verbal misma, el poema mallarmeano pretende imponer un lenguaje que libere a la escritura de una demarcación *en el tiempo*. El Mallarmé de la "pureza" y la "desaparición locutoria" no podía defender el ejercicio de la poesía bajo el criterio de una sujeción histórica:

⁶⁶ Aunque en un lenguaje figurado, alegórico, esta acotación de Jorge Luis Borges no deja de tener cierto vínculo con la aspiración mallarmeana de un "yo impersonal". Escribe Borges:

"Cuatro momentos del proceso divino distingue Juan Escoto Erigena; cuatro momentos son quizá distinguibles en la evolución de los escritores.

"En el primero, el escritor, aún indiferenciado, es casi cualquier hombre; su voz, menos individual que genérica, es la de todos. En el segundo, el escritor ha elegido un maestro; lo confunde con la literatura y minuciosamente lo copia, porque entiende que apartarse de él en un punto es apartarse de la ortodoxia y de la razón. En el tercero, que no todos alcanzan, el escritor se encuentra consigo mismo, como en ciertas ficciones orientales, célticas o germánicas. Encuentra su cara, su voz (...) Hay un cuarto momento que yo no he alcanzado, que muy pocos alcanzan.

"En el primero, lo repito, el escritor es todos; en el segundo, es otro; en el tercero es él; en el cuarto, es otra vez todos, pero con plenitud. Así, los buenos versos de Shakespeare son manifiestamente de Shakespeare, pero los mejores, ya no son de él. Tienen la virtud de parecer de cualquier hombre..." (Cf. Jorge Luis Borges, *Borges AIZ*, Ediciones Siruela, Madrid, 1988, págs. 86-87.)

si la impersonalidad del poema aludía al desvanecimiento del mundo y del autor, ahora nos remite, con toda certeza, a la falta de un paradigma temporal. Con Mallarmé, el poema y la escritura dejan de ser un documento archivable —ni efemérides, ni testimonio— o el integrante de un modo histórico de comprensión —ni relación, ni registro—, ya que, a partir del texto puro, el sistema sociolingüístico deja de sustentar al sistema de representación referencial.

Tanto en *Variations sur un sujet* como en la celebrada entrevista que le hiciera Jules Huret —*Sur l'évolution littéraire*— es indiscutible que Mallarmé se muestra como un hombre atento al acontecer de la literatura. La entrevista es, a todas luces, un panorama y una meditación histórica sobre la circunstancia del momento y las posibilidades futuras de la poesía; por otra parte, en sus ensayos Mallarmé se presenta, justamente, como “testigo de esa aventura”⁹⁷. Sin embargo, es esta viva preocupación por discernir una evolución histórica precisa —y emplazarse dentro de ella—, lo que le permitirá a Mallarmé proponer una poética liberada de las ataduras de una época —y, probablemente, de *toda* época⁹⁸.

4.4 Los límites del tiempo: después del verso libre.

Siguiendo a Hugo, y a casi todos los poetas franceses de la segunda mitad del XIX, Mallarmé empieza por identificar las nociones de verso y ritmo. De ahí que identifique la escritura del poema a su composición en “líneas perfectamente delimitadas”⁹⁹ :

⁹⁷ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 361.

⁹⁸ Cf. Capítulo 3, págs. 74-76.

⁹⁹ Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur le livre*, p. 71. Carta a François Coppée del 5 de diciembre de 1866.

Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un.¹⁰⁰

Pero Mallarmé define el verso, a diferencia de aquéllos, agregándole un componente que, mediante una carga emocional superior, le da un aliento más "vasto", una libertad prosódica y sintáctica más rica:

...un mot parfait, vaste, natif, une adoration pour la vertu des mots.¹⁰¹

Por tal motivo, Mallarmé opone el verso no tanto a la prosa como a la disolución del rigor en la escritura. En este sentido, reitera pertinazmente, en *Variations sur un sujet*, que:

...la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style.¹⁰²

No menos importantes son las consideraciones que, paralelamente, Mallarmé le dedica al verso libre. Intermediario entre el verso regular y la prosa, no lo describe —como lo hicieron sus precursores, Gustave Khan y Francis Vielé-Griffin— ni en función de sus atributos sintácticos, ni a partir de la división de los segmentos gramaticales de la frase. Liberado menos por su flexibilidad métrica que por su maleabilidad temático-formal, a los ojos de Mallarmé el verso libre constituye, más bien, una notable herramienta para eximir al ritmo de un encuadre silábico redundante y adaptarlo, así, a una pulsión anímica, subjetiva:

Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le vers libre, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un noeu d'rythmique.¹⁰³

¹⁰⁰ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in op cit., p. 332.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, *Quelques médaillons et portraits en pled*, in op cit., p. 492.

¹⁰² Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 361.

¹⁰³ Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, in op cit., p. 644.

Aunque, en la tradición de Hugo, Mallarmé siguió asociando el ritmo con el metro y, de esta manera, continuó favoreciendo una simetría normativa, su aprobación del verso libre lo conduce a proclamar “la ruptura de los grandes ritmos literarios... y su esparcimiento en espasmos articulados cercanos a la instrumentación”¹⁰⁴. No obstante, y a pesar de su fidelidad a la “misteriosa ley de la rima”¹⁰⁵ y a la “común”¹⁰⁶ proporción de la línea versal, no es del todo aventurado aseverar que Mallarmé no sólo acreditó el verso libre sino que, aún más, lo “incorporó” de manera sorprendente en la fabricación de sus versos regulares —fundamentalmente en los de doce pies—, con el firme empeño de “relajar ese mecanismo rígido y pueril de su medida”¹⁰⁷. De ahí en adelante, el alejandrino sería:

...plus libre, plus imprévu, plus aéré: il prendra la valeur de n'être
employé que dans les mouvements graves de l'âme.¹⁰⁸

Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos el por qué, tras su aceptación y reconocimiento incondicionales, Mallarmé nunca cultivó, de hecho, el verso libre. La respuesta no se deja esperar. Al margen de cuestiones retóricas —y desde la perspectiva de la historia—, el advenimiento del verso libre sirvió para colmar un vacío entre la práctica de los poetas del Parnaso, “absolutos servidores del verso, al que sacrificaban incluso su personalidad”¹⁰⁹, y aquellos poetas “jóvenes que extrajeron su instinto de las músicas, como si no hubiera existido nada

¹⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 367.

¹⁰⁵ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in op cit., p. 333.

¹⁰⁶ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 77. Carta a Charles Bonnier de marzo de 1866.

¹⁰⁷ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 362.

¹⁰⁸ Stéphane Mallarmé, *Réponses à des enquêtes*, in op cit., p. 868

¹⁰⁹ *Ibid.*

anteriormente"¹¹⁰. Ante esta disyuntiva, Mallarmé prefiere una postura mediadora que, a la vez, contiene un disimulado impulso transgresor; pues si, en un principio, opta por una avenencia complaciente, no es sino porque intuye, en la reunión de ambos proyectos, la vía para superarlos:

Il y a donc scission par inconscience de part et d'autre que les efforts peuvent se rejoindre plutôt qu'ils ne se détruisent.¹¹¹

Es así como, sin referirse abiertamente a la escritura de *Un coup de dés...*, y dando pruebas de una visión que rebasa por mucho el horizonte de la época, con una seguridad casi profética, Mallarmé augura que:

...une oeuvre suprême à venir remplacera les deux formes...¹¹²

4.5 La sintaxis atemporal y la negación de la historia.

El camino del "reemplazo", del relevo y del cambio, es el camino de esa progresiva subjetividad del lenguaje que garantiza tanto la pureza de la obra como la desaparición del individuo del que emana la escritura. La identificación que Mallarmé establece entre el ritmo del verso y el tono anímico del poema encarna una honda solidaridad entre la sintaxis de la línea versal y las pulsiones "íntimas" del sujeto. Esta alianza indica, en Mallarmé, una fusión conceptual que hace del "canto" un renovado símbolo de la interiorización espiritual de lo escrito:

...il y a l'intimité de la vie, là, en sa forme suprême, le chant.¹¹³

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Stéphane Mallarmé, carta a Gustave Khan de septiembre de 1897. (Cf. H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 779.)

¹¹³ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 45. Carta a Émile Verhaem del 23 de febrero de 1897.

Mallarmé insistió sobre el hecho de que la escritura es, por su sintaxis, la emisión de un ritmo interno; pero además, su frase ilustra frecuentemente, por sus giros periódicos inusitados, una construcción de lenguaje en donde una reflexión aguda y la arrolladora prosodia intervienen, de manera indisoluble, para la ejecución de un producto que se acredita al tiempo en que es *generado*. La teoría de una sintaxis "generativa", propia del sujeto, es en Mallarmé una *forma del decir* y, a la vez, el *decir mismo*:

La Syntaxe —

Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation; quoique l'artifice excelle pour convaincre... Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi: qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.¹¹⁴

Inversiones, dislocaciones, segmentaciones, que se abren paso a través de frases en extremo ramificadas, o se desbordan en la ausencia de puntuación de algunos poemas:

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours...¹¹⁵

Para Mallarmé, la sintaxis deja de ser un armazón tendiente a encauzar y esclarecer el pensamiento; antes bien, ésta se torna un órgano poético más denso que

¹¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in op cit., p. 385-386.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 386.

determina la ambigüedad del texto; como “accesorio” retórico pierde sus escuetas calidades ornamentales para ganar en rendimiento e influencia sobre las demás figuras, especialmente la metáfora —sostén de la imaginación mallarmeana— con la que se ingresa a regiones de significados que no admiten subordinación alguna y se alcanza un nivel desmedido de sobredeterminación. Si Mallarmé suprime o condensa la puntuación es porque sabe que el ritmo constituye un utensilio idóneo para dotar a la palabra de toda su profundidad subjetiva. El ordenamiento de los segmentos de la frase simula la emergencia, el surgimiento, de un lenguaje *en el instante exacto y fugaz de su invención*: es un desarrollo heterodoxo en el que el texto —y, con él, la lectura— avanza por añadidos, acercamientos, rectificaciones. No es la transcripción de un discurso ya elaborado; es, en su sentido más creativo, una auténtica producción. Gracias a la sintaxis, el ritmo se convierte en tiempo real, manifiesto, y la conciencia —pulsación tras pulsación— le yuxtapone un tiempo subjetivo a su transcurso por el poema. Es, a fin de cuentas, la sintaxis de una temporalidad distinta, y acaso de una *atemporalidad*.

Es por ello que la cuestión del tiempo introduce, en Mallarmé, un problema de enormes repercusiones, sobre todo en la medida en que el tiempo brinda, generalmente, el sustento de la narración. Pero la poesía mallarmeana subsiste adversa a una poesía narrativa o descriptiva. A este respecto, las repetidas equivalencias con la música no aluden al tema de una duración serial o cíclica; es al “espacio sonoro” al que se refieren, a los intervalos espaciales entre las notas, a su disposición “constelada”. Si Mallarmé aspira a una cierta condición musical, no es porque busque, en el poema, el desdoblamiento o la dilatación de la línea melódica

—cualidades que, por lo demás, el lenguaje posee intrínsecamente—, sino porque aspira a la fulguración instantánea, al resplandor sincrónico, del acorde orquestal.

Un indicio de esta atemporalidad se puede descubrir en la escasa utilización que Mallarmé hace de los verbos, signo de la ubicación en el eje cronológico de la persona: algunos infinitivos o participios —modos neutros por excelencia entre las formas verbales—, y el presente —el “menos temporal” de los tiempos— son altamente privilegiados. De la creación de *Hérodiade*, Mallarmé reseña la siguiente anécdota reveladora:

J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente.¹¹⁶

Si Mallarmé rehuye la narración, es con el propósito de esquivar el desenvolvimiento cronológico del relato y habilitar una presentación directa de la palabra que *muestre* el espacio interior del pensamiento y del lenguaje —en su inmediatez material— como la comprobación de una realidad tangible. El poema toma una dimensión privativa, no en la dependencia de un paradigma externo, sino a partir de los elementos que conforman su escritura como una edificación sensible: el acomodo tipográfico, su poder prosódico, la viveza de sus afinidades sintácticas, su concentración y su distensión rítmicas, y su capacidad para “referir” un objeto poético estrictamente dentro del ámbito de la lengua.

El tiempo del poema, cuando por medio de la sintaxis se escinde o compacta, se interrumpe o precipita —según las diversas modalidades que adopta el desplazamiento de la escritura—, rechaza el tiempo ordinario; dentro de esta “falla” temporal que instaura, cada etapa representa una suma cumplida, y los instantes se

¹¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, p. 45. Carta a Catulle Mendès del 23 abril de 1866.

sucedan siguiendo un curso que no obedece a un crecimiento definitivo o uniforme. La "situación" de la que parte la escritura no nos es dada como un hecho histórico —"la historia es remplazada por la hipótesis"¹¹⁷, dice Blanchot— porque su valor está supeditado a la progresión de un lenguaje potencial, *aún no realizado*, que tiende a implantar la pauta de un devenir siempre supuesto y siempre provisional: el "comienzo" de la atemporalidad del poema anuncia, así, la conclusión de la historia.

4.6 Ver, leer: el poema ideográfico.

El caso de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* es la confirmación de una *poética a-histórica*. Incluso sin acceder a una revisión minuciosa, resulta patente que, en el texto, no dejan de sobreañadirse variadas soluciones cronológicas: aunque cada fragmento corresponde a un patrón distinto, en la medida en que se halla ajustado al interior de una sección más amplia atiende, a la vez, a otras causalidades temporales: si, por una parte, impera el futuro —"un futuro eternamente negativo"¹¹⁸ — por otra, éste se desdobra en un futuro anterior que le imprime al poema el carácter de una existencia apenas virtual: es "el tiempo de la excepción a la altura de un quizá"¹¹⁹.

El deseo de neutralizar la duración histórica y suplirla por un proceso de correlaciones internas de equilibrio y alternancia, coloca a *Un coup de dés...* en posición de insinuar una serie de analogías que poseen una retórica única. Suspendido entre su apariencia visible y su apariencia legible, el poema adquiere un destacado peso ideogramático. Mientras que el "dibujo" se fonetiza, se puebla de una

¹¹⁷ Cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 326.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

¹¹⁹ *Ibid.*

acústica hecha de palabras y frases discontinuas, recíprocamente reparte la escritura en un espacio que se vuelve su soporte promordial, que lo obliga a una distribución atípica, de acuerdo a las leyes de una percepción simultánea. El fonema —y, sucesivamente, la palabra— se reduce, durante la brevedad de la mirada, a un murmullo que sigue el perfil de una “figura”, pero que transforma su diseño en una “silueta” cuyo contorno hay que delinear a lo largo de una estructura que nunca abandona su índole verbal: es el enlace inseparable de lo escrito y de una lectura, plástica y literaria por igual, en la que se sustituye el *tracto* temporal y rectilíneo del texto por la aprehensión global de un “espacio tipográfico”.

La aproximación de “imagen” y texto provoca una visión íntegra y simultánea del poema, pero también enriquece —mediante el dinamismo de las líneas versales— una visión estática de los conjuntos “secundarios” o “adyacentes”. Es en esta permutación *de lo visto y lo leído* y, esencialmente, en su punto de confluencia, donde se produce, entre el *ver* y el *leer*, una efracción en que, paradójicamente, será el oído, la escucha, quien por fin concilie y procure un sentido a los diferentes estratos de la obra como un todo compuesto, pues —siguiendo la aserción de Henri Meschonnic— en *Un coup de dés...* “la mira de lo escrito es abrir los ojos a la voz”.

La añoranza de una unidad formal del mundo y la verdad llevó a Mallarmé a plantear una poética negativa que postuló como una subversión del lenguaje en contra de su aparente función comunicativa. No obstante, propuso una opción compensatoria, remuneradora, al reivindicar para la palabra los factores que animan su fisonomía concreta al hacer del signo —y de la lengua en general— una manifestación física, una *voz*. Con la interiorización de la palabra, Mallarmé lleva a

su límite una obra a tal grado escritural que, en primera instancia, parece objetar una literatura oral. Pero, con una inmensa pasión por el verso y una ilimitada combinatoria prosódica, Mallarmé logra el armado de un poema que —aunque exalta la anulación del mundo y la diseminación total del individuo en el texto—, establece una relación llana entre el exterior visual del signo y su resonancia, traduciendo su graffa en una dicción *escrita* que redime la *oralidad* de la lectura.

Así, el recorrido de la palabra se da, en *Un coup de dés...*, como ritmo, sintaxis y prosodia: es una *voz* que se sirve de las propiedades gráficas del signo para desplegarse en el espacio con arreglo a la secuencia de una sustancia sonora. No se trata de una composición *hablada* —nada más ajeno a Mallarmé que las formas discursivas del “habla” común—, sino de una emanación *oral*, de un suceso eurítmico, sincopado, modulado que —al consumir la síntesis entre el mostrar y el articular, el reproducir y el nombrar— fragua un *continuum* invariable en el estado naciente de la significación.

4.7 La voz de lo escrito: más allá del silencio.

La obra sin autor y sin lector —en perpetuo movimiento entre la aparición y la desaparición del texto, sometida a esa oscilación incesante que denota su norma poética— se afirma conforme al ritmo que la invade y en correspondencia con la intimidad dinámica de su estructura. Por eso, sólo entendida como la emanación de una *oralidad* original podemos otorgarle a la lectura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* su estatus de excepción.

El poema nos enfrenta a una imagen naciente, silente, precariamente esbozada, en la que acaso se vislumbra, por primera vez, un desciframiento que es —acaso— una señal: el desciframiento efusivo de esa voz que llega antes del cuerpo del discurso, que lo precede y lo proyecta, que funda el texto y, al fundarlo, lo ratifica; territorio del cruce inicial entre las cosas y aquello que en ellas nos es dado inteligir a los mortales; esa voz de la que procede la única materialidad orgánica de ésta o cualquier otra página, que nos da la posibilidad exclusiva de confrontar el significante *intacto* —sin referente— de un universo expresivo.

Pero, ¿señal de qué? De que la voz —timbre, tesitura, cohesión, substancia— “significa” antes que la palabra; de que la emoción origina esa voz —murmullo, queja, grito, llamado, invitación, el vacío de la presencia pura de un deseo insaciable— y más escasamente un discurso, que proviene de “afuera”, de esa *otra parte* que es el habla general y que la traspasa sin dejar rastro alguno. Surgida de su propia resonancia, eco de sí misma, la voz del poema mallarmeano “renace” entonces como un prodigio fascinante, una presencia autónoma sin necesidad de justificación: verdadera epifanía que transgrede el orden discursivo del simple acontecimiento lingüístico para ofrecer las potencialidades de un signo sincrético germinal. Así, la escritura que habíamos perdido en medio de un mutismo inoperante, reaparece de inmediato bajo la identidad de la exclamación permanente, perenne, transfigurada a partir de ese momento en una multiplicidad embrionaria de lenguas.

Si, por definición, la escucha se encuentra asociada a diversos modos de una práctica exegética, si escuchar es *descodificar* aquello que resulta confuso,

impenetrable, *ilegible*, entonces el desciframiento se torna una refundación de la palabra, porque integra predominantemente en su campo de acción las formas espectrales de lo encubierto, lo oblicuo, lo evasivo, lo virtual, lo subsidiario y lo diferido, es decir: las formas que reiteran la actividad siempre latente de una polisemia real. Sin embargo, el ejercicio de exclusión de la escucha está lejos de asentar su libertad. Sólo una escucha que franquee la órbita cerrada de una circulación ceñida a la exigencia de hallar un sentido primero o final, sólo una escucha que propicie una combinatoria radical de los significantes, puede conseguir el rango y la jerarquía de una tarea efectivamente retórica —vieja pretensión aristotélica¹²⁹— capaz de alentar, más allá del silencio, la transitividad constante y esencial de la palabra.

¹²⁹ Con la intención de oponerse a Platón —quien juzgaba el arte de la palabra inferior a la filosofía— Aristóteles define la retórica como el arte de persuadir tomando en cuenta el temperamento del auditorio; pero, con el propósito de rebasar los artificios de la retórica enseñada por los sofistas, al mismo tiempo hace de su teoría una *técnica de la escucha*: "Sea, pues, la retórica la capacidad de discernir en cada circunstancia lo admisiblemente creíble". (Cf. Aristóteles, *Obras*, Aguilar, Madrid, 1967, p 118.)

**CAPÍTULO 5:
LA INVENCIÓN DEL SENTIDO**

*“...Il peut avancer parce qu’il
va dans le mystère”.*

Igitur

5.1 Las formas del sentido.

Toda interpretación presupone el establecimiento paralelo de una regla de escritura y una regla de lectura que la ubican dentro del marco de un simbolismo jerarquizado y explícito que contribuye a preservar, no obstante, la índole ficticia de la obra en que se articulan los diferentes niveles del sentido. Una codificación semejante emana, en lo que atañe al hecho literario, de una tipología que responde, primordialmente, a las atribuciones impuestas —según las categorías más comunes— por una referencia hermética, religiosa, alegórica, psicológica o ideológica que, de manera más o menos evidente, subyace en la obra y cuya designación significativa deriva de un análisis crítico: es la elección de un sentido dado, su ilustración, su comprobación y, en suma, su repetición categórica.

En cualquier caso, toda interpretación reconoce una disconformidad esencial entre la aceptación del “sentido verdadero”, “auténtico” de la obra, y las exigencias de una o varias lecturas ulteriores, con la intención abierta de resolver dicho conflicto. Pero tal aceptación y tal reconocimiento sólo se vuelven imprescindibles porque, en el fondo, manifiestan el carácter “incoherente” de un texto al que se avocan con el afán de rehabilitarlo para efectos de una asimilación “inteligible”. La interpretación implica, así, una estrategia radical para recuperar el sentido de una escritura que la cultura se ha negado a repudiar, aplicándole una expresión actualizada de sus elementos inoperantes que asume la forma de un voto de confianza ante la presencia de un contenido que debe ser reformulado.

La interpretación tradicional tiende a convertirse en una hermenéutica obstinada aunque deferente que, con miras institucionales y normativas, intenta

postular un sentido segundo por encima del sentido literal. Por su parte, los métodos interpretativos más recientes optan, casi en cualquiera de sus modalidades, por ahondar en la obra y alcanzar, *detrás* de la escritura, el subtexto real a partir del cual extraer un *contenido latente* en el que radica una significación probable, comprensible. Ambos recursos suponen que la obra no tiene sentido sin la interpretación: entenderla *es* interpretarla y, fehacientemente, interpretarla *es* erigir, frente a la obra, un equivalente asequible, un sustituto manejable que distinga la naturaleza y aclare el cometido de un fenómeno verbal que, de entrada, resulta inabarcable en toda su magnitud.

Sin embargo, poema de la soledad y el silencio inmanentes, poema de la indeterminación referencial y la sobredeterminación de la palabra, poema —en fin— de la oralidad original, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* escapa a la tipología de lo legible y su *interpretación*, para encarar de lleno, y a través de la lectura, el problema de la *invención* del sentido. Su materialidad significativa, diseminada a lo largo del espacio generativo de su paginación, la neutralización del concepto por el juego dinámico y reiterado de sus formas escriturales y sonoras, el desdoblamiento textual y el deslizamiento discursivo, nos privan del poder de fijarlo y cernirlo al interior de un esquema de enunciados y, subsecuentemente, de un mensaje.

5.2 Los signos en rotación.

Nos vemos forzados entonces a entablar un proceso en el que creación y lectura se declaran como un desarrollo metafórico, y en el que el sentido se

confunde con la invención semántica, surgida de las operaciones retóricas que vinculan el cuerpo del poema. Según las transformaciones de una notación distributiva y su recomposición, gracias a una asociación combinada —no de referencias— sino de interferencias y traslaciones, la ambigüedad constitutiva del texto aparece como un *material* que, lejos de afirmarse como un valor de consumo inmediato, debe ser objeto de una transcodificación, es decir: de la superposición y el entrecruzamiento de sus elementos de base con otros modos significativos. Aludimos, aquí, a lo que Julia Kristeva ha definido como la “productividad del texto”²¹, o sea: la facultad para “hacer de la lengua un trabajo” que crea una oposición entre el habla común, “natural”, reservada a la representación y a la comprensión —plano superficial del lenguaje del que aguardamos la imagen exterior de una referencia y la expresión de una subjetividad individual o colectiva; y su estrato profundo, en el que subyacen las diversas prácticas significantes, “en donde despunta el sentido y su sujeto”, y donde las significaciones se gestan “desde el interior de la lengua y en su materialidad misma”, a partir de ciertos parámetros y en función de un sistema de combinaciones fundamentalmente ajeno “al de lengua de la comunicación”.

El sentido es ya aquello que no pertenece más a la redundancia y, la obra significativa, aquella que —como *Un coup de dés...*— deja de sustentarse en la correlación de una serie taxonómica —clasificadora o descriptiva— para empezar a actuar sobre el cruce y la confluencia de conjuntos semiológicos heterogéneos. La identidad intrínseca de la literatura aparece como un accesorio incidental del modelo comunicativo, pero esta “eventualidad” se convierte, en el poema mallarmeano, en

²¹ Cf. Julia Kristeva, “La productivité dite texte”, in Op. cit., págs. 147-184.

una elección que favorece el rechazo mordaz del sentido, excluyendo la posibilidad de una significación específica o genérica.

De esa capacidad de significación inédita que posee *Un coup de dés...*, escribe Philippe Sollers:

Ce nouvel espace significatif se présente verticalement, *debout*, et c'est comme si la surface unie du discours avait été redressée et déchirée... non plus transcription d'un sens, mais surgissement comme spontané de la surface écrite; non plus enregistrement et entente d'une parole antérieure mais inscription active en train de déployer son parcours; non plus vérité ou secret d'un seul, référence toujours humaniste, mais littéralité de personne dans un monde joué aux dés.

Así, dentro del texto, la creación consiste en el asentamiento de un cuerpo significativo que prescinde en forma notoria de la motivación del significado, obligando a la lectura a inaugurar un flujo permanente de la palabra donde —como quiere Octavio Paz— se instaure el universo de “los signos en rotación”.¹²²

5.3 El poema total.

La naturaleza permanentemente fluctuante del sentido de *Un coup de dés...* es lo que llevó a Maurice Blanchot a identificar el poema como la imagen misma de un “*livre à venir*”, apelación que sugiere, sin lugar a dudas, la condición eminentemente problemática que plantea la especificidad de su lectura:

On pourrait dire que nous nous sommes assimilés avec plus ou moins de bonheur l'oeuvre de Mallarmé, mais non pas *Un coup de dés*. *Un coup de dés* annonce un livre tout autre que le livre qui est encore le nôtre: il laisse pressentir que ce que nous appelons livre selon l'usage de la tradition occidentale, où le regard identifie le mouvement de la compréhension avec la répétition d'un va-et-vient linéaire, n'a de

¹²² Cf. Octavio Paz, “Los signos en rotación”, en *El laberinto de la soledad*, p. 253.

justification que dans la facilité de la compréhension analytique. Au fond, il faut bien nous en rendre compte: nous avons les livres les plus pauvres qui puissent se concevoir, et nous continuons de lire, après quelques millénaires, comme si nous ne faisons toujours que commencer à apprendre à lire.¹²³

"*Le livre à venir*" de Blanchot es, en realidad, "*le sens à venir*" de Mallarmé, o sea: la promesa jamás correspondida de un sentido que, a través de la mayor dispersión significativa y a través de la mayor capacidad para originar una infinita diversidad de estructuras, el poema proyecta hacia la totalización acelerada e incoercible de esa constelación del lenguaje que recorremos sin lograr nunca abarcar. El poema que leemos, que concentra nuestra mirada y absorbe nuestra atención, cumple la excepción de sustentar un vigor considerable de crecimiento, un *desahogo* sin medida que el sentido no puede refrenar, que aleja de él toda proporción de contenido, de consumación, de definición y completud: es un movimiento de expulsión que la lectura no debe ni puede dominar, sino aceptar y salvaguardar —no como lo que significa, sino como lo que es—, al interior de ese espacio que el poema ha abierto gracias —y para— el tránsito constante de la escritura.

Escribe Blanchot:

Un coup de dés est né d'une entente nouvelle de l'espace littéraire, tel que puissent s'y engendrer, par des rapports nouveaux de mouvement, de relations nouvelles de compréhension. Mallarmé a toujours eu conscience de ce fait, méconnu jusqu'à lui et peut-être après lui, que la langue était un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité... Les paroles ne sont jamais là que pour désigner l'étendue de leurs rapports: l'espace où

¹²³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p.319.

ils se projettent et qui, à peine désigné, se replie et se reploie, n'étant nulle part où il est.¹²⁴

Siempre en movimiento, siempre dinámico en el círculo de la dispersión, el poema apela a una lectura que, a partir de la dispersión misma y de la fragmentación que le son esenciales, disponga un arreglo estratégico con respecto a la obra en su conjunto. Por ello, aunque nuestra lectura pueda ser —como actividad y desarrollo— un hecho coherente, siempre será —frente a la escritura del poema— sólo un hecho parcial, potencial.¹²⁵

Mallarmé integra así una obra que niega la noción de *unidad* identificada a la coherencia de la escritura, a la posibilidad de su aprehensión en una lectura única y en una continuidad sensible. La noción de *unidad* en el poema nos remite a la comprobación de la cohesión del texto, perceptible a través de la duración de su lectura y de su interpretación. Esta supone que la separación de las diversas secuencias sea mínima y que las secuencias estén concatenadas de manera precisa, determinando el rigor y la necesidad de una organización lineal del texto como substrato del carácter progresivo de su desarrollo.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 320.

¹²⁵ Un ejemplo más que tangible de la dialéctica entre la escritura del poema —que como objeto material es *materialmente* específica y finita— y su lectura —que como “actividad” o “desarrollo”, y aunque virtualmente infinita, es siempre sólo parcial o potencial—, lo encontramos en el libro experimental de Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes*. Explica Queneau:

“Les choses étant ainsi données, chaque vers étant placé sur un volet, il est facile de voir que le lecteur peut composer 10^{14} sonnets différents, soit cent mille milliards. (Pour être plus explicite pour les personnes sceptiques: à chaque premier vers [au nombre de dix] on peut faire correspondre dix seconds vers différents; il y a donc cent combinaisons différentes des deux premiers vers; en y joignant le troisième il y en aura mille et, pour les dix sonnets, complets, de quatorze vers, on a donc bien le résultat énoncé plus haut.)

En comptant 45s pour le lire un sonnet et 15s por changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).” (Cf. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 6.

Pero la poética de Mallarmé —y su aplicación en *Un coup de dés...*— es la prueba de que las formas estéticas al alcance del lenguaje no son, desde un punto de vista cuantitativo, adecuadas al “número” de cosas, ideas o acciones a ser representadas o expresadas. La cohesión de la obra no responde, entonces, a su progresión lineal, sino al desenvolvimiento de su estructura múltiple por la combinación, según una lógica actancial, de sus elementos básicos que asumen el rol de variantes permutables. La *unidad* de la obra se invalida pues en dos instancias: por sus antecedentes y sus objetivos, y por la inadecuación de su coherencia interna. La lectura de *Un coup de dés...* debe, por lo tanto, oponer a la idea de *unidad* la idea de *totalidad*, y considerar la obra, según sus diferentes componentes, como un sistema abierto, como un conjunto de elementos que se relacionan entre sí según sus propiedades significantes.

Así, la noción de totalidad no alude al carácter terminado, consumado, de la obra, sino a una suerte de equilibrio irregular, oscilante, rectificable durante cada lectura. Se trata de una *síntesis inacabada* que es inseparable de la perspectiva fenomenológica de la creación y la recepción porque, en el texto, relaciones y conjunto, escritura y lectura, son siempre proclives a una recomposición que parta de dominantes siempre variables¹²⁶. Tales alteraciones le dan a la creación y a la recepción un carácter mensurable *sólo en el infinito del lenguaje*, es decir: en la sobredeterminación absoluta de los objetos o ideas de referencia evocados por la escritura.

¹²⁶ En este sentido, la noción de *poema total* debe considerarse a la luz de la noción de *poesía pura*: como el poema *puro* el poema *total* no lo es porque incorpore en su escritura la significación “total” del universo, ni porque se quiera constituido por una “expresión total”, siguiendo las pretensiones desmedidas e ilusorias de una Ópera; el poema es *total* y *puro* porque tiene existencia propia, es decir: porque es *independiente* y *autónomo*, a la manera de un organismo vivo. (Cf. Capítulo 3, págs. 67-70.)

5.4 El discurso ausente.

La negación del sentido no es, en Mallarmé, una situación ordinaria; es, ante todo, una opción que no debemos confundir con el *asemismo* de aquellos para quienes tal impugnación no constituye un dilema —o constituye un dilema ya resuelto¹²⁷. No es que Mallarmé sólo constate la ausencia del sentido, sino que la elige como una alternativa plausible, ante la cual abiertamente toma partido. El sentido ha muerto para la poética mallarmeana porque Mallarmé decidió acabar con él: se trata de una rebelión indispensable para la afirmación material del poema que nos permite conocer sus verdaderos límites, rebasar la escala amorfa de su contenido ideológico y poner a prueba sus medios para tomarse en una entidad sustancialmente creadora.

De hecho sabemos que, en un sintagma, el sentido se obtiene a través de la relación articulada de los componentes que, en una afinidad temporal, están activos —“*in praesentia*”— dentro del discurso; en él, cada signo cobra un valor debido a su función y dependiendo de su contacto alternado y sucesivo con los demás signos legibles. La lingüística ha indicado que los dos modos fundamentales de organización del proceso verbal son la *selección* (producida sobre la base de la equivalencia, la similitud y la sinonimia), y la *combinación* (que reposa en la contigüidad de los signos). Esta división operativa de la lengua asegura la cohesión del mensaje y estipula su definición como “cadena finita de señales, producidas a partir de un código dado, y susceptibles de ser transmitidas con un mínimo de

¹²⁷ Por ejemplo el dadaísmo, con la “incoherencia voluntaria”, la “ambivalencia explícita” y el pensamiento o la acción “inestables” que caracterizan las principales fuentes de su investigación estética; o el surrealismo, que, a través de la “Escritura Automática” y el “Cadáver Exquisito” le adjudica al sentido un papel francamente secundario, si no es que nulo.

errores, a través de un canal, desde un emisor que codifica hasta un receptor que descodifica"¹²⁸. Pero, al negar el sentido, Mallarmé le niega a la palabra las condiciones en que se ejerce la comunicación y, de misma cuenta, impide el proceso en el que el lenguaje, por lo común inserto en una tipología indicativa, adquiere los factores de enunciación que lo determinan, precisamente, como *discurso*. En *Un coup de dés...* el lenguaje poético ya no es el resultado de la realización del sistema de la lengua en el orden discursivo, ni tampoco el vehículo de eventos narrados o representados. Liberada de las trabas de una retórica tradicional, liberada de las convenciones normativas de los géneros, liberada del mundo exterior, del relato y de la descripción, la dispersión verbal de *Un coup de dés...* presenta escasas posibilidades de una estratificación sintagmática.

El funcionamiento retórico del poema proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación. Por ello, en su escritura, la superposición de la similitud y la contigüidad es la causa inherente de esa polisemia dominante que hace de la función referencial un parámetro inútil para la lectura. No obstante, no pretendemos objetar la existencia de un discurso que circule, en *Un coup de dés...*, de manera más o menos virtual, más o menos tácita; por el contrario, lo que intentamos es plantear, ante las desviaciones textuales del poema, la necesidad de una lectura inductiva que desemboque en la confirmación de un *discurso del discurso*: un metadiscurso, si se prefiere, que —sin ser una glosa, una paráfrasis o una explicación del significado— logre encauzar y regular un registro *trans-sintagmático*, propiciando la asociación atemporal y mental —“*in absentia*”— según una relación de analogía o de oposición entre los significantes. La importancia de

¹²⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985 p. 307.

una lectura que abarque la dilatación de los alcances poéticos, que en *Un coup de dés...* excede la medida de la semántica discursiva, se desprende de la siguiente apreciación de Kristeva:

L'énoncé poétique n'est lisible dans sa totalité signifiante que comme une mise en espace des unités signifiantes... Ce principe, latent et à l'oeuvre dans chaque texte poétique, est mis à jour lorsque la littérature prend conscience de son irréductibilité au langage parlé, et Mallarmé en donne le premier exemple frappant. La disposition spatiale d'*Un coup de dés* vise à traduire sur une page le fait que le langage poétique est un *volume* dans lequel s'établissent des rapports inattendus (illogiques, méconnus par le discours); ou même une scène de *théâtre* "exigeant l'accord fidèle du geste extérieur au geste mental".¹²⁹

Queda claro que nuestra lectura transita al interior del entramado particular del poema, y que —aun tratándose de una estructura abierta y múltiple como la de *Un coup de dés...*— ésta no da lugar a una evolución del todo libre o espontánea, porque la lectura nunca llega a desbordar ese espacio que, en último grado, le es necesario y debe, en cierta forma, respetar. Pero, también es cierto que, siendo a la vez una práctica asociativa y una operación combinatoria, y sin ser del todo la ilustración o la desviación absolutas del texto, la lectura inventa su *sentido poético* dentro de la afirmación y la negación encontradas de esa misma estructura que circunscribe el territorio semiológico del poema.¹³⁰

¹²⁹ Julia Kristeva, *ibid.*, p. 201.

¹³⁰ Dicho de otra forma: la lectura es, claro está, una "exploración", pues a través de ella penetramos el dominio de las asociaciones sorprendentes y las ideas imprevistas. Sin embargo, al mismo tiempo, la lectura está inevitablemente demarcada por un ámbito que nos obliga a una circulación cuyas posibilidades, aun siendo múltiples, están determinadas desde un principio. Por ello, el verdadero interés de una lectura generadora radica en la invención de un recorrido particular, en los descubrimientos insospechados que el lector realizará al interior de los intersticios secretos que ira "invadiendo" progresivamente.

5.5 Una lectura escritural.

Al interior de esta dialéctica de asentimientos y negaciones, la lectura de *Un coup de dés...* deja de ser una consecuencia de la proyección de atributos ideológicos o imaginativos —atributos que singularizan la visión recuperadora del interpretante— para volverse una actividad efectivamente productiva. Inmersa en un movimiento de estratificación estructural, diferenciación poética y confrontación intertextual, nuestra lectura se convierte en un “recorrido”, en una exploración con miras a “hacer de la lengua” —como dice Kristeva¹³¹— “un trabajo”. Por un lado, esta voluntad implica el cuestionamiento de las leyes que en el “discurso” del poema ratifican la expresión del sentido; por otro, determina su substitución por la acción combinatoria que en la lectura misma afirma, ya no la figuración, sino la capacidad —funcional, direccional, proporcional— del signo en su dimensión tangible.

Por supuesto, el campo de influencia de una lectura similar no es otro que el del significante. Frente a la diseminación textual del poema, la generación del sentido no puede ser obra de un progreso conceptual ni de una penetración deductiva, sino de una serie de enlaces y acoplamientos. La perspectiva de la lectura no se funda en una visión global de *Un coup de dés...*, sino en su percepción fragmentaria, es decir: no en una comprensión general, sino en la articulación de sus *detalles*. La idea del texto como producto *acabado* es una abstracción que intenta implantar el dominio de un significado; para efectos de una lectura “formal”, el texto sólo existe como estructura, *dividido*; por eso, el *trabajo* de asociación, de adherencia y ajuste que representa, concuerda con la aprobación del carácter simbólico y polisémico del poema.

¹³¹ *ibid.*, p. 9.

En el territorio del significante la lectura es plural, pero su pluralidad indica menos la coincidencia simultánea de *diversos sentidos*, que la fisonomía irreductible, inalienable, *del sentido* cuya ambigüedad —particularmente en *Un coup de dés...*— no sólo responde a la incertidumbre de su contenido, sino a la propagación, a la difusión material de la palabra a lo largo de la cadena sensible que gobierna su economía expresiva.

Escribe Roland Barthes:

Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination.¹³²

A pesar de ser una red de referencias, citas reales o encubiertas, traslaciones y contaminaciones de numerosos lenguajes culturales, el poema no puede ser leído sino *a través de su diferencia*, de su aptitud para crear una síntesis significativa única, no en función de una filiación textual que nos obligaría a buscar una dependencia externa, sino como un *aparato morfológico* “que crece por expansión vital”¹³³. Cada lectura, cada una de nuestras lecturas, se afirma intrínsecamente como productora de esa diferencia potencial: *el texto se ubica en la disimilitud del lenguaje poético y sólo es legible, en la perspectiva de esa disimilitud, gracias a la práctica de una lectura que anule la distancia que la separa del poema, asimilándose a su escritura con una misma intención significante.*

Afirma Sollers:

Dans cet espace, non plus unifié et horizontal, mais verticalement dédoublé —ce qui suppose, à priori, une nouvelle physique, une nouvelle topologie—, nous n'avons plus le rapport

¹³² Roland Barthes. op. cit., p. 73.

¹³³ *Ibid.*, p. 74.

habituel de quelqu'un s'adressant à quelqu'un, mais une structure double à partir d'un texte. Scripteur et lecteur passent du même côté de l'écran fictif et leurs opérations deviennent simultanées et complémentaires. Le même et l'autre se disent ensemble, quand le même parle l'autre se tait — mais ce silence est encore une parole active et accentuée. La fiction est *confirmée*, c'est-à-dire qu'elle est à chaque instant écrite et jouée à sa source.¹³⁴

De ahí que, con la identificación de la lectura y la escritura, nuestra práctica de lectores culmine en la realización de un *texto paralelo*, de un “diálogo” que nos determina como interlocutores, porque hace de nuestra lectura una participación activa, una *réplica escritural* que sólo puede responder a la polivalencia manifiesta de la obra al sumársele como una fuerza igualmente poética.

5.6 La visión paragramática.

Con la abolición del sentido, el trabajo de la lectura tiene por delante una vasta labor de transformación al interior de las propiedades tangibles del lenguaje, lejos del significado y el discurso, y abismado en la materialidad significativa del poema. Por eso, la lectura que solicita *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* debe plantearse como un ejercicio, al margen del registro de la comunicación unívoca, y dentro de la jerarquización plural y fluctuante de los códigos del lenguaje en su conjunto.

El trabajo de la lectura implica, por parte del lector, una colaboración cuya metáfora es, según Barthes, la imagen misma del *juego*:

...“Jouer” doit être pris ici dans toute la polysémie du terme: le texte lui-même *joue* (comme une porte, comme un appareil dans lequel il-y-a du “jeu”); et le lecteur joue, lui, deux fois: il *joue au texte* (sens ludique), il

¹³⁴ Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, págs. 81-82.

cherche une pratique qui le re-produise; mais pour que cette pratique ne se reduise pas à une *mimesis* passive, intérieure (le Texte est précisément ce qui résiste à cette réduction), il *joue* le Texte...¹³⁵

Desde este ángulo, la noción de *juego* parece ser de una pertinencia evidente, no sólo porque el mismo Mallarmé se refería a ella constantemente para figurar diferentes aspectos del fenómeno poético¹³⁶, sino porque el poema que nos ocupa la incluye como una propuesta explícita de lectura ("Un coup de dés..."). No obstante, esta noción no debe entenderse como un equivalente conceptual de *simulacro* o *falsificación*. Más bien —y tal como se puede apreciar en la sentencia de Barthes— el sentido lúdico de la lectura se relaciona con su capacidad para conjuntar una serie de recursos estructurales tendientes a liberar el sentido múltiple del texto: como el juego, el poema presupone la existencia de ciertas reglas; pero, al mismo tiempo, permite su desplazamiento hacia la conformación de una nueva tipología y una nueva codificación prescriptivas.

Las posibilidades de integración de tal desplazamiento —las recomposiciones sucesivas a las que éste da pie— son virtualmente infinitas. No hay un impedimento en el orden de la disposición o la organización del texto que restrinja el tránsito de

¹³⁵ Roland Barthes, *ibid.*, p. 76.

También, a propósito de la posición activa de la lectura, Julia Kristeva escribe: "Le verbe 'lire' avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension pratique. 'Lire' était aussi 'ramasser', 'cueillir', 'épier', 'reconnaître les traces', 'prendre', 'voler'. 'Lire' dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. 'Écrire' serait le 'lire' devenu production, industrie: l'écriture-lecture, l'écriture paragrammatique serait l'aspiration vers une agressivité et une participation totale. (Cf. Julia Kristeva, *op. cit.*, p.120)

¹³⁶ Por ejemplo: En *Crise de vers*: "A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le *jeu* de la parole..."; en *Crayonné au théâtre*: "...l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son *jeu*, semble par [la rime] dévoré tout entier..."; en *Quelques médallions et portraits en pied*: "...des motifs de même *jeu* s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre."; y en *Quant au livre*: "Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un *jeu*, on ne sait, qui confirme la fiction."

nuestra lectura, que cierre o clausure su potencial permutativo: *el texto se ubica en la infinitud del lenguaje poético y sólo es legible, en la perspectiva de esa infinitud, gracias a la práctica de una lectura que anule los límites que constriñen el poema, asimilándose a su escritura con una misma intención combinatoria.*

La lectura, atenta a la emergencia de la multiplicidad simultánea del sentido, de los puntos de vista y las estructuras, asume así la amplitud de una visión paragramática¹³⁷, y en vez de paralizarse en la contingencia impositiva de una cadena artificial de sistemas —en vez de aislar la verdad “última” del texto, su legitimidad “única”—, *crea* el entrecruzamiento de los códigos que están al alcance sensible del lector, no según una suma finita, sino a través de un desbordamiento plural.¹³⁸

Finalmente, la lectura termina por situarse en el seno de una contradicción de la que emana su energía generadora: somos lectores porque desciframos la materia verbal del poema que leemos —sus reglas constitutivas y normativas—; pero somos lectores, ante todo, porque a lo largo de nuestro desciframiento emprendemos la

¹³⁷ Como sabemos, el paragrama constituye una extensión del anagrama, tal y como lo analizó Saussure y lo ha desarrollado, más recientemente, Kristeva: “Dans cette perspective, le texte littéraire se présente comme un système de *connexions* multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique. Le terme *réseau* remplace l'univocité (la linéarité) en l'englobant, et suggère que chaque ensemble (*séquence*) est aboutissement et commencement d'un rapport plurivalent. Dans ce *réseau*, les éléments se présenteraient comme *des sommets* d'un graphe..., ce qui nous aidera à formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme “gramme” mouvant (donc comme *paragramme*) qui *fait* plutôt qu'il *n'exprime* un sens. (Cf. Julia Kristeva, op. cit., p.123)

¹³⁸ Aunque nuestra reflexión no toma en cuenta la perspectiva psicológica de la lectura, no está de más revisar la siguiente opinión de Barthes, pues en ella se encuentran contemplados, desde la perspectiva mental del lector, su proyección en la obra y su interacción con la naturaleza plurivalente del sentido. Escribe Barthes: “Or, c'est la situation même du sujet humain, tel du moins que l'épistémologie psychanalytique essaie de le comprendre: un sujet qui n'est plus le sujet pensant de la philosophie idéaliste, mais bien plutôt dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d'un carrousel de langages. Je veux dire par là que le lecteur, c'est le sujet tout entier, que le champ de la lecture, c'est celui de la subjectivité absolue...C'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle: ou désirante, ou perverse, ou paranoïaque, ou imaginaire, ou névrotique— bien entendu aussi dans sa structure historique: aliéné par l'idéologie, par des routines de codes. (Cf. Roland Barthes, op. cit., p.46-47)

tarea de producir —de *recifrar*— incansablemente un sentido que nunca acabamos por clausurar:

...je nomme, je dénomme, je renomme: ainsi passe le texte: c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable...¹⁹⁹

La lectura no es ni el principio ni el final del poema; es su transcurso, su decurso, la posibilidad de ser, siempre, *otro* poema.

5.7 El camino de regreso: más allá del misterio.

Emprendemos así un camino de vuelta en el que la imagen de la lectura —que es nuestra propia imagen— comienza a reflejarse en un espejo retrospectivo.

Si la lengua constituye el lugar común por excelencia, entonces el principio de todo ejercicio verbal implica un sentimiento original de *separación*. Aunque el destierro y la expulsión son las nociones míticas que lo animan constantemente, al interior de una temática totalizadora —la del viaje—, la figura del exilio es la única capaz de establecerse como un paso privilegiado entre la práctica heterodoxa de una retórica y la afirmación de una lectura efectiva. Entre el reclamo de un derecho a la expresión personal y el asentamiento de una legitimidad visionaria, la voz del exiliado —del lector— transita sonámbula en un mundo de palabras ajenas que sólo ratifican el padecimiento de su desarraigo. Después de la exoneración y antes del descubrimiento de la tierra prometida, una travesía errada en el desierto del poema.

Pero todo extravío induce finalmente al reconocimiento tácito de un espacio cuya índole cardinal es la de ser un territorio *aparte*. Con la confesión de la pérdida, en el deambular intransitivo, surge entonces la declaración de un origen usurpado,

¹⁹⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 17.

la búsqueda de un límite autónomo y excluyente, surge el designio propiciatorio de fundar —de inventar— un sentido.

Se inicia en ese instante ese retorno empecinado que representa la lectura. El texto se organiza según los fundamentos subordinados de una relación de categorías arbitrarias. En las formulaciones más consumadas, su visión sugiere los rasgos de un descubrimiento que establece las condiciones de una diferencia que sólo sobrevive en su aislamiento radical: al margen de toda ley de equivalencia, desprovisto de cualquier principio de identidad, el texto no habla de lo que ha podido intuir, ni refiere lo que simula conocer, porque nunca consolida las bases de una apropiación definitiva, *nunca se vuelve aquello que ha logrado nombrar*. Bitácora del retorno, nuestra lectura es pues una emblema pasmado y sombrío de una realidad apenas entrevista que, siendo *otra*, existe sin referencia formal y fuera de toda reminiscencia mutua. Por eso, esencialmente, el poema se declara como un lenguaje casi impenetrable; por eso el poema no puede pertenecer sino a un solo hombre —al lector único, al lector específico, en el que logramos convertimos a lo largo de cada lectura. El exilio es promesa de regreso y su lectura una experiencia que nos obliga a emprender siempre nuevos comienzos. Si el extravío era un tránsito lastimoso —en la evidencia de los vínculos rotos— el regreso es un renacimiento —aunque sólo prevalezca la posibilidad liminar de un hallazgo verdadero.

Más allá del misterio está el llamado impostergable de un absoluto verbal: el puente que nos conduce hacia esa utopía que, en el poema, torna al deseo irrealizado en una nostalgia activa.

CONCLUSIÓN

*“Ce Conte s'adresse à l'Intelligence
du lecteur qui met les choses
en scène elle-même”.*

Igitur

1. En tránsito.

Del de la soledad inmanente y el silencio esencial de la obra mallarmeana, al reconocimiento de la subjetividad impersonal y su manifestación a través de esa oralidad primordial que la anima; del nacimiento del misterio y el enfrentamiento con el falso hermetismo del poema, a la puesta en marcha de una aparato productivo que nos permita acceder a la invención del sentido; pasando por la revisión de la escritura negativa, la sintaxis atemporal y la autonomía del signo, nuestro trabajo ha querido ser un trayecto que desemboque en la realización de una posibilidad: la posibilidad de abrir un espacio conceptual en cuyo interior la lectura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* pueda convertirse en un hecho concreto. La aceptación del texto como unidad estructural, la primacía del significante sobre el significado, el señalamiento de su economía retórica, o la acción de los modelos generadores que conforman su minuciosa arquitectura, son algunas de las etapas que, en nuestro recorrido, nos condujeron a la reevaluación de un fenómeno poético radical que se afirma como un organismo en el que se integran diversos metalenguajes y se inscriben problemáticas contradictorias según una dialéctica verbal que parece contener sus propias fuerzas de creación y destrucción.

2. La relación crítica.

No obstante, el valor fundamental del trabajo que ahora concluye, reside acaso en la intención de proponer una perspectiva analítica que, ante todo, haga de la lectura un ejercicio consciente de sus medios, de sus métodos, de sus procesos inductivos. Se trata de la instauración de una consciencia reflexiva como parte

medular de la práctica que constituye a la lectura misma. Frente a una literatura en la que de manera irremediable el autor tiende a convertirse en una entidad ficticia, en la que la noción de realidad tiende a desaparecer detrás de la apariencia material del texto, y en la que —como lectores— tendemos a revestir una identidad quimérica inmersos en un ámbito mental y abstracto producido por ese juego de espejos que es el poema, la lectura no puede asumirse sino como un esfuerzo por crear un ordenamiento artificial que, gracias a una coherencia constantemente transitiva, subsista sometida a esa misma *negatividad* que rige a la obra de Mallarmé.

Por tal razón, la lectura logra establecer con el texto una relación crítica por medio de la cual enlaza su sentido fluctuante (un sentido “*en train de se faire*”, diríamos) con la totalidad de los sentidos existentes o probables y confirma, al mismo tiempo, el propósito deliberado de encarar el hecho literario, ya no como un “ícono indemostrable”, sino como un *problema a resolver*.

3. Una producción virtual.

Resulta evidente que esta estrategia tiene por función la de impedir toda analogía fundada en una inmediatez interpretativa o una supuesta *intimidad* de la lectura con la obra. La relación crítica que planteamos, asentada en el interior mismo del poema, es justamente *aquello que se impone* ante el desgaste de nuestros mecanismos de lectura y nos ofrece la posibilidad de construir un sentido propositivo, abierto, de la obra. Si, en primera instancia, el lenguaje de *Un coup de dés...* se nos presenta como el territorio de una expresión irreductible en la que

imperan una ausencia discursiva y un vacío referencial patentes, no tenemos más alternativa que la de transformar a la lectura en una *producción* virtual y encaminarla a devenir la *resultante* inherente de una experiencia marginal.

4. La conquista de la ubicuidad.

Una lectura efectivamente crítica debe comprender los principios que le permitan abarcar la multiplicidad de sentidos —de voces— que emanan simultáneamente del poema; tal es la importancia metodológica de una visión que, como norma básica, se ha fijado como objetivo *darle juego* y, a la vez, *darle cabida* a la trama infinita de los diversos códigos del texto. Sin embargo, la conquista de la ubicuidad no sólo debe desarrollarse en el plano horizontal, interno, del texto sino proyectarse hacia un plano vertical, externo, en el que la lectura mantenga de manera permanente una valoración de sí misma, o sea: una lectura *que se escuche leer* como regala esencial de su función crítica.

En esta perspectiva, el fin de la lectura autocrítica es la búsqueda de una configuración formal que lleve implícitas todas las posibilidades del lenguaje y que, por ello, represente la base absoluta en que se origine la posibilidad misma del sentido.

5. El último umbral.

Este es nuestro propósito y, frente al nombre de Stéphane Mallarmé, frente al primer golpe de dados del poema, esta línea es el último umbral.

ANEXOS

UN COUP DE DÉS
JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD

Poème

PRÉFACE

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourrue, même on l'oubliât; elle apprend, au Lecteur habile peut de chose situé outre sa pénétration: mais, peut troubler l'ingenu devant appliquer un reegard aux premiers mots du poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. Les "blancs" en effet, assument l'impotence, frappent d'abord; la versification en exigea, come silence alentour, ordinairement, au poin qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres el, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers —plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai le droit de le dire, littéraire, de cette distance copiée mentalement sépare les groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de relantir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre par le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerà et se disipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée, avec retraits, prolongements, fuites, au son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif préponderant, un secondaire et adjacents, dicte son importance à l'emission orale et la portée, moyenne, en haut, en

bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiétements, etc., formant le contre-point de cette prosodie, demeurant dans une oeuvre, qui manque de précédents, à l'état élémentaire: non que j'estime l'opportunité d'essais timides; mais il ne m'appartient pas, hormis une pagination spéciale ou de volume à moi, dans un Périodique, même valeureux, gracieux et invitant qu'il se montre aux belles libertés, d'agir par trop contrairement à l'usage. J'aurais, toutefois, indiqué de Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un "état" qui ne rompe pas de tout point avec la tradition; possé par sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne: suffisamment, por ouvrir des yeux. Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accoplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté su chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie —unique source.

STÉPHANE M ALLARMÉ

UN COUP DE DÉS

J A M A I S

**QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES**

DU FOND D'UN NAUFRAGE

1970-1971

1970-1971

1970-1971

1970-1971

1970-1971

1970-1971

1970-1971

1970-1971

**avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords**

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

**jusqu'adapter
à l'envergure**

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

hors d'anciens calculs
où la manoeuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et miele
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe

où vaine

J A M A I S

**QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES**

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérement

d'aile

la sienne

par

LE MAÎTRE

surgi
inferant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plûtôt

que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom de flots

un

naufnage cela

**avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords**

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

**jusqu'adapter
à l'envergure**

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

hors d'anciens calculs
où la manoeuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et miele
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reposer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe

où vaine

194000

194000

194000

194000

194000

N'ABOLIRA

COMME SI

*Une insinuation
au silence*

*dans quelque proche
voltige*

AMERICAN

simple

enroulée avec ironie

ou

le mystère

précipité

hurlé

tourbillon d'hilarité et d'horreur

autour du gouffre

sans le joncher

ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

*que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

*en opposition au ciel
trop
pour ne pas marquer
exigüment
quiconque*

prince amer de l'écueil

*s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile*

en foudre

soucieux

expiatoire et pubère

muet

**La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène**

par d'impatientes squames ultimes

rire

que

SI

de vertige

debout

*le temps
de souffleter
bifurquées*

un roc

*faux manoir
tout de suite
évanoué n brumes*

*qui imposa
une borne à l'infini*

C'ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût

l'événement

accompli en vue de tout résultat nul

humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme por disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

en ces parages

du vague

en quoi toute rélité se dissout

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé

en général

selon telle obliquité par telle déclivité

de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

**UN GOLPE DE DADOS
JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR**

Poema

PREFACIO

Me gustaría que no se le leyera esta Nota o que, recorrida, incluso se olvidase; enseña, al Lector hábil, poca cosa situada más allá de su penetración: pero, puede turbar al ingenuo antes de aplicar una mirada a las primeras palabras del Poema para que las siguientes, según están dispuestas, lo conduzcan a las últimas, todo sin otra novedad que un espaciamento de la lectura. Los "blancos", en efecto, sumen importancia impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio entorno, ordinariamente, al punto de que un trazo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor de un tercio de la hoja; no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de trazos sonoros o regulares o versos —más bien, de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su concurso, dentro de cierta "mise en scene" espiritual exacta, es en sitios verbales, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, donde se impone el texto. La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria, de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece consistir tan pronto en acelerar como en amortiguar el movimiento, escandiéndolo, convocándolo incluso una visión simultánea de la Página: tomada ésta por unidad como lo es por otra parte el Verso o línea perfecta. La ficción aflorará y se disipará, rápida, siguiendo la movilidad del escrito, en torno a las pausas fragmentarias de una frase capital a partir del título introducida y continuada. Todo sucede, por escorzo, en hipótesis; se evita el relato. Añádase que de este empleo al desnudo del pensamiento con retiradas, prolongamientos, huídas, o su diseño mismo, resulta, para el que quiere leer en alta voz, una partición. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante,

uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y la posición, en medio, arriba, abajo de la página, señalará que sube o desciende la entonación. Sólo ciertas direcciones muy audaces, usurpaciones, etc., formando el contrapunto de esta prosodia, permanecen, en una obra a la que faltan precedentes, en estado elemental: no que yo estime la oportunidad de hacer ensayos tímidos; pero no me compete, fuera de una paginación especial o volumen mío, en un Periódico, por valeroso, gracioso e invitador que se muestre a la bellas libertades, actuar demasiado contrariamente al uso. De todos modos, habré indicada, del Poema adjunto, mejor que el esquema, un "estado" que no rompa en todos los puntos con la tradición; llevada su presentación en muchos sentidos tan lejos que no ofusque a nadie: suficientemente, para abrir los ojos. Hoy, o sin presumir el futuro que saldrá de aquí, nada o casi un arte, reconozcamos sin dificultad que la tentativa participa, con imprevisto, de búsquedas particulares y queridas a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en el concierto; habiéndome parecido que numerosos medios de ella pertenecen a las Letras, los retomo. El género, pues deviene uno como la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto al antiguo verso, al cual guardo un culto y atribuyo el imperio de la pasión y de los ensueños; en tanto que ahora sería el caso de tratar, de preferencia (como sigue) tales asuntos de imaginación pura y compleja o intelecto: que no queda ninguna razón para excluir de la poesía —única fuente.

STÉPHANE M ALLARMÉ

UN GOLPE DE DADOS

J A M A S

AUNQUE LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS ETERNAS

DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO

SEA
que

el Abismo

blanco
parado
furioso
bajo una inclinación
se cierna desesperadamente

ala
la suya
por

S E A T

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA DE LA LENGUA

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA DE LA LENGUA

anticipado recafda de un mal que impide el vuelo
y cubriendo los surtidores
cortando al ras los saltos

muy en lo interior resume

la sombra hundida en la profundidad por esa vela alternativa

hasta ajustar
a la arboladura

su estupefacta profundidad en tanto el casco

de un navío

inclinado de una a la otra borda

EL AMO

surgido
infiendo

de esta conflagración

que se

como amenaza

el único Número que no puede

vacila
cadáver por el brazo

más bien

que jugar

como maníatico canoso

la partida

en nombre de las olas

una

naufragio

fuera de antiguos cálculos
donde la maniobra con la edad olvidaba

antaño él empuñaba el timón

a sus pies
del horizonte unánime

prepara
se agita y mezcla
al puño que lo apretaría
un destino y los vientos

ser otro

Espíritu
para lanzarlo
en la tempestad
replegar su división y pasa altivo

separado del secreto que detenta

invade al jefe
fluye en barba sumisa

directo del hombre

sin nave
no importa
dónde vana

ABOLIRA

COMO SI

**Una insinuación
al silencio**

**en algún próximo
voltea**

ALGUNOS

simple

enroscada con ironía

o

el misterio

precipitado

cullado

torbellino de hilaridad y de horror

en torno del abismo

sin esparcirlo

ni huir

y le acuna el virgen indicio

COMO SI

pluma solitaria perdida

salvo

receloso

expiatorio y púber

mudo

**El lúcido y señorial airón
en la frente invisible
cintila
después sombrea
una estatura de gracia tenebrosa
en su torsión de sirena
con impacientes escamas últimas**

reír

que

SI

de vértigo

de pie

el tiempo
de abofetear
bifurcadas

una roca

falsa mansión

enseguida

evapora en brumas

que impulso
un límite al infinito

ERA

oriundo estelar

SERIA
peor

no

más ni menos

indiferentemente sino otro tanto

EL NUMERO

EXISTIESE

de otro modo que como alucinación dispersa de agonía

COMENZARA Y CESARA

brotando si negado y cerrado cuando aparecido
en fin

por alguna profusión derramada en rareza

SE CIFRASE

evidencia de la suma por poco que una

ILUMINASE

EL AZAR

Cae
la pluma

rítmica suspensa de lo siniestro

sepultarse

en las espumas originales

no ha mucho de donde sobresaltó su delirio hasta una cima

marchitada

por la neutralidad idéntica del abismo

MEMORANDUM

DATE: 10/10/54

TO: SAC, NEW YORK (100-10000)

FROM: SAC, NEW YORK (100-10000)

SUBJECT: [Illegible]

[Illegible]

RE: [Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

NADA

**de la memorable crisis
como no fuera
el suceso**

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

[Illegible]

**cumplido en vista de todo resultado nulo
humano**

**HABRA TENIDO LUGAR
una elevación ordinaria vierte la ausencia**

**SINO EL LUGAR
inferior chapaleo cualquiera como para dispersar el acto vacío
abruptamente quién si no
por su mentira
hubiera fundado
la perdición**

en esos parajes

de lo vago

en que toda realidad se disuelve

EXCEPTO

en la altura

QUIZA

tan lejos que un sitio

se funde con más allá

fuera del interés
en cuanto al él señalado
según tal oblicuidad por tal declive
de fuegos

hacia
debe ser
el Septentrión también Norte

UNA CONSTELACION

fría de olvido y de desuso
no tanto
que no enumere
sobre alguna superficie vacante y superior
el golpe sucesivo
de una cuenta total en formación

velando
dudando
rodando
brillando y meditando

antes de detenerse
en algún punto último que la consagra

Todo Pensamiento lanza un Golpe de Dados

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Mallarmé, Stéphane

Ecrits sur le livre,
Éditions de l'éclat, Paris, 1985.

Oeuvres Complètes,
Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1945.

- *Crayonné au théâtre*
- *Igitur*
- *La musique et les lettres*
- *Les dieux antiques*
- *Poésies*
- *Proses diverses*
 - Autobiographie*
 - Notes*
 - Réponses à des enquêtes*
- *Quelques portraits et médaillons en pied*
- *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*
- *Variations sur un sujet*
 - Quant au livre*

Variaciones sobre un tema,
Vuelta/Heliópolis, México, 1993.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA Y DE CONSULTA TEÓRICA

Aristóteles

Obras,
Aguilar, Madrid, 1967.

Barthes, Roland

Le bruissement de la langue,
Seuil, Paris, 1984.

S/Z,
Seuil, Paris, 1970.

- Beristáin, Helena**
Diccionario de retórica y poética,
Porrua, México, 1985.
- Blanchot, Maurice**
La part du feu,
Gallimard, Paris, 1949.
- Le livre à venir,*
Gallimard, Paris, 1959.
- L'espace littéraire,*
Gallimard, Paris, 1955.
- Borges, Jorge Luis**
Borges A/Z,
Ediciones Siruela, Madrid, 1988.
- Eco, Umberto**
La estructura ausente, Introducción a la semiótica,
Lumen, Madrid, 1989.
- Flaubert, Gustave**
Correspondance,
Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.
- Foucault, Michel**
L'ordre du discours,
Gallimard, Paris, 1971.
- Genette, Gérard**
Figures I,
Seuil, Paris, 1966.
- Gómez de Liñao, Ignacio**
Athanasius Kircher,
Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal,
Siruela, Madrid, 1991.
- Kristeva, Julia**
Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse,
Seuil, Paris, 1969.
- Mondor, Henri**
Vie de Mallarmé,
Gallimard, Paris, 1941.

Paz, Octavio

El arco y la lira,
F.C.E., México, 1972.

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,
F.C.E., México, 1990.

Platón

La república.
UNAM, México, 1971.

Poe, Edgar Allan

The complete tales and poema of Edgar Allan Poe,
The modern Library, New York, 1938.

Quenau, Raymond

Cent mille milliards de poèmes,
Gallimard, Paris, 1961.

Rimbaud, Arthur

Oeuvres Complètes,
Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.

Sartre, Jean-Paul

Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre,
Gallimard, Paris, 1986.

Schéerer, Jacques

Grammaire de Mallarmé
Nizet, Paris, 1977.

Sollers, Philippe

L'écriture et l'expérience des limites,
Seuil, Paris, 1968.

Soula, Camille

Gloses sur Mallarmé,
Editions Diderot, Paris, 1946.

Valéry, Paul

Oeuvres,
Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957.