

M^a Jesús Godoy Domínguez**Una aproximación al orfismo mallarmeano:
claves para una construcción poética de la realidad**

La ruptura con la tradición poética francesa inaugurada por Charles Baudelaire y seguida muy de cerca por Arthur Rimbaud alcanza su culminación con Stéphane Mallarmé. Si la producción literaria de los dos primeros fue decisiva para que la poesía se desprendiera del carácter emocional que venía presidiéndola como impronta romántica, gracias a Mallarmé se vuelve más intelectual que nunca pero sin que ello implique necesariamente un carácter especulativo dado que un atento recorrido por la geografía de su obra constata la experiencia profundamente intensa del mundo exterior que toma como punto de partida. De ese mundo deriva precisamente su particular creencia en que los objetos se disipan al materializarse empíricamente. Para el poeta, los cuerpos, por el hecho de ser tales, están dotados de una belleza potencial de la que se despojan al incardinarse en la realidad, que les arrebatara su esencia más íntima y les obliga a llevar una existencia puramente fantasmal. Este flagrante desposeimiento es el origen de su búsqueda de un nuevo absoluto que, regido por parámetros espacio-temporales propios, permita a los objetos brillar con el esplendor de su legítima belleza¹. Dicho absoluto acaba por encontrarlo en el lenguaje y, más concretamente, en la compleja red de relaciones que entretejen las palabras para constituir un mensaje. La lírica mallarmeana conduce hasta límites insospechados la tendencia órfica preludiada por sus compatriotas pues, desde la «*cerrazón del odi profanum*»² que advirtiera Lukács con relación a Baudelaire y Rimbaud, la objetividad

¹ Las palabras exactas del poeta son «*un absoluto que existirá exteriormente (satélite) por encima del tiempo*». En "Introducción" a *Igitur o la locura de Elbenhon*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, Visor, Madrid, 1991, p. 85.

² Lukács, Georg: "La nueva soledad y su lírica" en *El alma y las formas* (trad. de Manuel Sacristán), Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 137.

posee un fundamento exclusivamente lingüístico; fuera de este universo autoconstituyente de sí mismo, no es más que apariencia insoslayable.

El lenguaje garantiza el disfrute del mundo que la realidad empírica arrebató. Pero no se trata de un goce sensitivo sino puramente cerebral que emana del conocimiento auténtico de los objetos. Con todo, Mallarmé previene del exceso de confianza lingüística: si bien es cierto que la experiencia traiciona, no es la única que lo hace porque en toda palabra confluye un elemento sensorial verificable, consistente en la articulación fonética o significante, y otro de índole intelectual, como es el concepto a ella asociado o significado, dos elementos unidos azarosamente³. De repente, un lenguaje en el que creía adivinarse la panacea al efecto de "shock" ocasionado por la "trituration del aura"⁴ de la que hablaba Benjamin respecto a la nueva vivencia de la urbe moderna no sirve para dar cuenta del mundo al tropezar con una barrera infranqueable en su contacto con el exterior: la ausencia de un motivo claramente justificable por el que un vocablo deba designar en la realidad un objeto en lugar de otro. Esta sospecha implica que el constructo lingüístico humano, que abarca ni más ni menos que desde los conceptos y el sistema de valores hasta el mismo orden instituido, resulta un vil espejismo⁵. Como reacción en cadena, el éxtasis al que parecían conducir las palabras deviene otro engaño inevitable más. Mallarmé llega al convencimiento de que el conocimiento de la belleza, aunque motive y colme de sentido la existencia, es imposible por propia definición. Pese a este contratiempo inicial, no pierde la esperanza de convertir el lenguaje en el único absoluto cualificado para mostrar la esencia veraz de los objetos por encima de su apariencia falaz, en el instrumento idóneo para reinventar una visión

³ Propiedad del lenguaje humano conocida como desmotivación entre significante y significado.

⁴ Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (trad. de Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1988, p. 170.

⁵ El momento histórico en el que Mallarmé concibe su universo poético es tan delicado como el de sus compañeros de filas. Por orden cronológico, figura en primer lugar Baudelaire, coetáneo a la Revolución del 48 y al férreo autoritarismo impuesto por el naciente imperio de Napoleón III; en segundo lugar, la obra de Mallarmé, que coincide con el giro liberalizador que Napoleón III imprime a su gobierno en los años sesenta como consecuencia del deterioro interno del Estado; y, en tercer lugar, las composiciones de Rimbaud en los años de agitación que provocan la guerra francoprusiana, la caída de Napoleón III, la Comuna de París (1871) y la posterior institución de la Tercera República Francesa (1875).

del mundo que se muestra paulatinamente resquebrajada. Su expectativa se nutre de la irresistible y misteriosa atracción que ejerce sobre el lector aquella oración gramatical en que las palabras se combinan de manera desacostumbrada. El ejemplo paradigmático es el verso, en cuyo seno cada palabra, aunque restringe una porción considerable de su significado por efecto del ayuntamiento, adopta sin embargo parte del de las demás. El enriquecimiento global está sobradamente garantizado y conoce una eficacia ajena al uso cotidiano del lenguaje. Mallarmé olvida expresamente la sintaxis lingüística normal para entregarse por entero al "divino e iluminado balbuceo"⁶ de la poesía, encargado en última instancia de materializar esa belleza consignada como última posibilidad de salvación ante el fraude al que aboca la modernidad.

Su atención se vuelca principalmente sobre esa palabra trivializada por el descuidado uso continuo que, como dirá un poco más tarde el joven Lord Chandos desde una experiencia análoga, se descompone en la boca "como hongos podridos"⁷. Pero a diferencia del futuro enmudecimiento poético asumido por el austriaco, Mallarmé opta por hacer de su lírica una suerte de juego semiológico donde reconducir el significado de su unión casual con el significante hasta una noción más genuina del mismo para conseguir que el ajuste entre el pensamiento y la lengua mediante la que éste se expresa sea lo más exacto posible⁸. Esto supone una revalorización sin precedentes del lenguaje y, muy

⁶ Palabras extraídas del prefacio de Rafael Cansino-Assens a la versión castellana de *Un Coup de dés*, publicada bajo el título "*Un interesante poema de Mallarmé*" en la revista *Cervantes* en noviembre de 1919. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 113.

⁷ Hofmannsthal, Hugo von: *Carta de Lord Chandos* (trad. de José Quetglas), Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981, p. 30.

⁸ Sin restar un ápice de importancia a la labor semiológica mallarmeana, Saint-Gérard cree necesario reconocer la deuda contraída por el poeta con el filósofo de origen franco-germano Henri Weil, quien unos veinticinco años antes que él había dado a conocer una tesis lingüística revolucionaria para su tiempo -lo que explicaría su discreta acogida- que incidía precisamente en el aspecto subjetivo de la lengua, en la necesidad de recuperar el prístino orden lógico-gramatical en su vínculo con el orden natural de expresión de las ideas, donde el verbo ocupa un lugar preeminente frente a la tradicional concepción binaria de sujeto y predicado. Se trata de una novedad que en la obra de Mallarmé se traduce en la desorganización de la frase poética. Véase Saint-Gérard, Jacques-Philippe: "*Ne pas s'incruster dans un moule mélodique séculaire et ne faisant qu'un avec la lecteru déjà*" - Contraintes de rythme et de syntaxe chez Mallarmé" en Neveu, Franck (dir.): *Faits de langue et sens des textes*, Sedes, Paris, 1998, pp. 219 -236.

especialmente, de una poesía donde la palabra renovada se impone al lector como experiencia distinta y primigenia del mundo. De hecho, el poeta quiere dejar constancia explícita de que «si se ha llegado al verso actual es más que nada porque ha cansado el verso oficial»⁹. Cobrando entidad suficiente como para esgrimir su legitimidad frente a una realidad que se manifiesta engañosa desde cualquier punto de vista, la creación poética acaba por alzar el “velo de la diosa Isis” del que hablaba metafóricamente Novalis cuando se refería al manto de apariencia que, recubriendo y ocultando la verdadera esencia de los objetos, debían levantar presurosamente los discípulos del templo de Sais¹⁰. La autosuficiencia que la caracteriza culmina esa consideración de la poesía como orfismo que venía gestándose desde Baudelaire. Su capacidad para obrar en y por la realidad es el recurso postrero de Mallarmé para afrontar una existencia desprovista de valor que tantas veces le obliga a sentirse como “*le vierge, le vivace et le bel*” cisne que fue en otro tiempo, ese rey en su lago estancado que en la adversidad de la vida moderna está condenado a vivir en el horror de “*l'exil inutile*”¹¹.

El poeta se lanza a la conquista de un lenguaje cargado de sonoridad que adquiere un poder sugestivo extremo. Para llegar hasta él, dota a la palabra, al verso y, en general, al conjunto del poema, de un efecto musical extraordinario que brota de la combinación de efectos rítmicos y prosódicos a los que se acude como si se tratara de fórmulas incardinadas en una especie de ritual cabalístico donde el lírico, en

⁹ Cita entresacada de la entrevista publicada por *L'Echo de Paris* en 1891; véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 187.

¹⁰ Véase Handberg, Friedrich von (Novalis): *Los discípulos en Sais* (ed. de Félix de Azúa), Hiperión, Barcelona, 1988.

¹¹ Versos extraídos de “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*”, en Mallarmé, Stéphane: *Obra Poética (I)* (trad. de Ricardo Silva-Santisteban), Hiperión, Madrid, 1994, p. 144. La imagen del poeta como cisne va asentándose en la lírica de la segunda mitad del siglo XIX hasta devenir un lugar común del simbolismo finisecular. En Baudelaire, el cisne escapado de la jaula se ve obligado a arrastrar su plumaje por la suciedad del pavimento (Véase “*Le cygne*”, poema LXXXIX en Baudelaire, Charles: *Las flores del mal* (trad. de Luis Martínez de Merlo), Cátedra, Madrid, 1998, pp. 340-341); en Rimbaud es el soñador que quiere salir del estanque moderno, para él un destierro obligado (Véase estrofa cuarta del poema “*Soleil et chair*” en Rimbaud, Arthur: *Poesías completas* (trad. de Javier del Pardo), Cátedra, Madrid, 1996, pp. 205-219); en la línea descrita por Baudelaire, Mallarmé concibe también un cisne que siente que la blancura de su plumaje no es el atuendo adecuado para afrontar la modernidad. Es la imagen elegida por los tres poetas para cuestionar el sentido de la actividad lírica en la sociedad industrializada.

expresión de Friedrich, oficia cual “mago del sonido”¹². Al conducir esta pretensión hasta cotas inimaginables, no es de extrañar que se produzca un paulatino replegamiento del lenguaje poético sobre sí mismo y, por consiguiente, un distanciamiento de la realidad exterior que en un momento dado lo alumbró. Se prescinde incluso de la función comunicativa que le es consustancial en aras de un mundo tangible, agonizante en su brillo, al que ahora pretende insuflarse nueva vida. Más allá de las estrictas relaciones gramaticales que venían rigiendo su funcionamiento, el lenguaje se vuelve manifestación de sí mismo y parece obviar aquel primer ideal de comunidad para el que fue pensado antaño. El hecho en sí no resulta tan alarmante si se tiene en cuenta que la renuncia a la comprensión se produce en favor de una posibilidad significativa infinita que permite sumergirse en un universo alejado de la cotidianidad, universo repleto de vibraciones etéreas pero absolutamente reveladoras. Así, al menos, lo cree Mallarmé cuando subraya que el fin de la poesía es “pintar no la cosa, sino el efecto que produce”¹³. Desde este novedoso enfoque, la lírica debe contemplarse como una invitación a participar activamente en un proceso creativo que se deja intencionadamente inconcluso y que sirve de fundamento al concepto de “obra abierta” acuñado por Eco¹⁴. Por encima de cualquier desciframiento, lo importante es que el lector se incorpore al misterio sugerido por cada poema, llegando si es necesario a interpretaciones que no tenían por qué figurar en el plan inicial del autor. Tejiendo un fino hilo con el que hilvanar poesía y comunicación, el lector se convierte en el artífice principal de esa atmósfera subyugante y envolvente donde poder degustar *ad libitum* la esencia real de los cuerpos. Todo se dirige a su capacidad interpretativa pues

¹² Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna* (trad. de Joan Petit), Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 67. El autor expone con detalle los antecedentes de este efecto sonoro que, remontándose hasta tiempos muy antiguos, adquiere un impulso renovado en la obra de Poe quien, partidario de intelectualizar la poesía para liberarla de la sensiblería con que la había revestido el Romanticismo, convierte el significante, tradicionalmente subyugado al significado, en el motor de arranque de toda composición poética.

¹³ En la carta dirigida a Henri Cazalis en octubre de 1864. Véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 50.

¹⁴ Eco, Umberto: *Obra abierta* (trad. de Roser Berdagué), Ariel, Barcelona, 1990. El autor acuña el término de “apertura” para aludir al papel activo del receptor en los procesos comunicativos en los que intervienen factores estéticos puesto que el mensaje no queda limitado a una interpretación objetiva y universal sino que se abre a un abanico infinito de lecturas posibles, tantas como receptores tenga.

es ella la que, al fin y al cabo, «por sí misma pone las cosas en escena»¹⁵.

El camino en pos de la belleza exige borrar las fronteras entre las distintas artes. El norte previsto son las “correspondencias” sobre las que teorizara Baudelaire, esas analogías que descubren vínculos ocultos, despiertan recuerdos dormidos y avivan asociaciones inéditas¹⁶. En principio, esta interconexión afecta a la música y a la poesía, sinónimas en tanto lenguajes autorreferenciales que toman como punto de partida una misma noción de realidad pura y herméticamente cerrada. Bajo esta óptica, apostar por la musicalidad de la palabra es tratar de recuperar su espíritu primigenio, esa suerte de «dispersión volátil»¹⁷ que trasciende las páginas de un poema. En esta compleja labor de transposición de la sinfonía al libro, cualquier intento por sustraerse al influjo de la belleza ignota resulta inútil. La exclamación de Mallarmé roza por este motivo la maldición: «Je suis hanté. L'Azur !, l'Azur !, l'Azur !, l'Azur!»¹⁸. Pero la lírica también entabla un diálogo fluido con la pintura. Ciertamente, el color pictórico adquiere tal preeminencia en la creación mallarmeana que llega a usurpar una serie de rasgos atribuibles por propia definición a la personalidad humana. Esto es lo que ocurre cuando el poeta describe su emoción ante la «blancheur sanglotante des lys»¹⁹ o ante «l'azur attendri d'Octobre»²⁰. Se empareja igualmente con sustantivos abstractos para crear un efecto sumamente sugerente. En ese mismo sentido, la «blanche agonie»²¹ o las «noirs mensonges»²² son difíciles de imaginar fuera de la circunscripción delimitada por el ámbito poético. Este procedimiento creativo parece inspirarse a su vez en las sinestesias alumbradas por Rimbaud, quien con el fin de entrecruzar percepciones de muy distinta procedencia asigna un color a cada vocal sin más criterio que el que libremente establece el propio obrar imaginativo. Ufano de su hallazgo, Rimbaud lo patenta para la poesía:

¹⁵ “La medianoche” en *Igitur o la locura de Elbehnon*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 85.

¹⁶ Se sugiere la consulta del poema IV de *Las flores del mal*, titulado precisamente “Correspondances”. Véase Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, op. cit., p. 94.

¹⁷ Expresión de “Crisis de verano”, en Mallarmé, S.: *Poética*, op. cit., p. 91.

¹⁸ Último verso del poema “L'azur”, en Mallarmé, Stéphane: *Obra Poética (I)*, op. cit., p. 60.

¹⁹ En “Les fleurs”. Cf. *supra*, p. 46.

²⁰ En “Soupir”. Cf. *supra*, p. 64.

²¹ En “Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...”. Cf. *supra*, p. 144.

²² En “Angoisse”. Cf. *supra*, p. 50.

«¡Inventé el color de las vocales!- A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde»²³. Erigiéndose un alquimista del verbo análogo a Rimbaud, Mallarmé se vale del cromatismo para conjugar estas sinestesias: pinta con la palabra “bleus angélus”²⁴ mientras discurre sobre el “vermeil insolite de la voix languissant”²⁵. En ambos casos, las impresiones de índole auditiva aparecen revestidas de vivos colores, que sólo son perceptibles al sentido de la vista. El hermanamiento entre imágenes y sonidos desemboca en la identificación de los blancos gráficos en la disposición escrita del poema con el silencio musical. Es lo que sucede en una estrofa como la siguiente:

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 gouffre²⁶

Persiguiendo el solo deleite del receptor, Mallarmé construye un auténtico escenario visual mediante la supresión de todo signo ortográfico, aquí totalmente superfluo, de los espacios que normalmente rodean las palabras a modo de pausas que vienen en auxilio de la recitación, así como de los blancos que circundan y enmarcan la composición en el conjunto del papel para facilitar una lectura más desahogada. Reunidas casi a la manera de una “genuflexión wagneriana”, este conjunto de medidas queda al influjo de una “melodía indefinida o infinita”²⁷, la misma que describiría pictóricamente la ingrátida pluma en el zigzagueante balanceo de su caída. Poesía, música y pintura confluyen de este modo en la constitución de una sólida triple entente en honor a la sugerencia, el nuevo valor discursivo

²³ Extracto de “Alquimia del verbo”, incluido en “Delirio”. Véase Rimbaud, A.: *Prosa completa* (trad. de José Antonio Millán Alba), Cátedra, Madrid, 1991, p. 189.

²⁴ Expresión entresacada de “L'azur”. En Mallarmé, Stéphane: *Obra Poética (I)*, op. cit., p. 60.

²⁵ En la “Ouverture ancienne” de “Herodiade”. Cf. *supra*, p. 72.

²⁶ Fragmento extraído de “Le hasard”, en *Un coup de dés*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Obra completa en poesía* (trad. de Pablo Mané), tomo II, Ediciones 29, Barcelona, p. 204. El poeta se refiere explícitamente a esta nueva concepción del poema, en adelante “más libre, más imprevisto, más aireado”. Véase la entrevista realizada por *L'Echo de Paris* en 1891. En Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 188.

²⁷ Palabras de Rubén Darío en el epílogo a *Un golpe de dados* en Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 143.

mallarmeano. Su falta de reparo a la hora de fundir sensaciones de procedencia muy distinta explica la capacidad del poeta para idear "d'étoiles parfumées"²⁸, donde una percepción visual viene caracterizada por otra, en cambio, olfativa. Desde esta misma perspectiva, pueden imaginarse igualmente la "doux rien"²⁹ y "d'inanité sonore"³⁰, como si en la realidad empírica de todos los días algo tan abstracto e indefinible como la nada pudiera definirse a partir de impresiones de índole gustativa o auditiva. Similar es el caso que se presenta en «le doux hennissement des aurores marines»³¹, que reviste de apacible sonoridad una sensación tan propiamente visual como los colores que pueden contemplarse en cada nuevo amanecer.

Una poesía tan extremadamente codificada como ésta, tan aparentemente alejada del mundo exterior y adjudicataria de un poder órfico de estas características, en lugar de rebajar el objeto a la categoría de mero pretexto o nota anecdótica, le permite recuperar por el contrario su esencia más íntima al hacer resplandecer por encima de "la beauté d'alentour" una belleza lamentablemente teñida de "confusions fausses"³². Mediante la palabra que lo nombra y que intercede por él, el objeto en cuestión, desvanecido tras la fragua del poema, reaparece de nuevo pero no de la manera positivista que sería de esperar. Después de «recibir el baño de una nueva atmósfera»³³, sorprende como presencia suspendida que levanta el vuelo vagamente por encima de su espectral apariencia real según ese "milagro de la lógica"³⁴ donde la imagen objetiva se desprende de la página de papel en blanco. Establece así un gratificante juego dialéctico entre visibilidad e invisibilidad, entre cercanía y lejanía, que enriquece su significado además de colmar de misterio su sustancia materialmente verificable. He aquí el atrevido fundamento de toda la poética mallarmeana: sustraer cada objeto del mundo tangible en que inicialmente está enclavado y obsequiarlo por medio del verbo poético con una mayor autenticidad, pero eso sí, evanescente a efectos prácticos. La objetividad no resulta ser más que una creación de la poesía, que disfruta del privilegio de

²⁸ En "Apparition". Véase Mallarmé, Stéphane: *Obra poética (I)*, op. cit., p. 34.

²⁹ En "L'après-midi d'un faune". Cf. *supra*, p. 96.

³⁰ En "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...". Cf. *supra*, p. 148.

³¹ En la "Scène III" de "Intermede d'un faune". Cf. *supra*, p. 202.

³² Expresiones puestas en boca del fauno que protagoniza "L'après-midi d'un faune". Cf. *supra*, p. 96.

³³ En "Crisis de verano". Véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 95.

³⁴ Rodríguez, Juan Carlos: *La poesía, la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein*, Renacimiento, Sevilla, 1994, p. 12.

actuar al propio antojo sobre ella. El siguiente poema expone diáfana-mente el fenómeno:

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieus
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse³⁵.

A la luz de estos versos, puede pensarse que el yo poético observa atentamente el movimiento repetitivo e insistente descrito por un abanico de mujer y, como fruto de esa observación minuciosa, de inmediato parece saltar a su mente la sagaz identificación metafórica con el efecto rítmico y prosódico marcado cadenciosamente por la frase lírica. En efecto, Mallarmé asocia comparativamente el lenguaje del abanico con el lenguaje del verso puesto que, en su común «palpitar a los cielos», en su agitación constante del «ala baja», se origina un contrapunto manifiesto entre presencia y ausencia «en esos parajes/ de lo vago/ en que toda realidad se disuelve»³⁶. Un efecto análogo busca la poesía en líneas generales: facilitar la alternancia entre la desaparición y la reaparición del objeto al enunciar la palabra poética mediante la participación activa de la sugerencia imaginativa. En su interpretación personal del poema, Friedrich avala esta teoría cuando señala que los objetos, en tanto conservan su actualidad real, no son absolutos sino impuros: «sólo al destruirse hacen posible el nacimiento de sus formas esenciales en el lenguaje»³⁷. Esta ambivalencia entre

³⁵ Poema titulado "L'éventail". V. Mallarmé, S.: *Obra poética (I)*, op. cit., p. 114.

³⁶ En *Un golpe de dados*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 133.

³⁷ Véase Friedrich, H.: *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., pp. 132-136.

verdad y apariencia deja traslucir que no toda realidad es tan cierta como simula y que no toda ilusión es tan falsa como representa. Ésta es la punzante daga que un Mallarmé inmisericorde clava en el corazón mismo del racionalismo científico y del positivismo moderno, defensores a ultranza del materialismo. Frente al orden empírico vigente, el poeta instituye el suyo propio, un orden de otra naturaleza levantado sobre dos pilares principales que entran en directa confrontación con los implantados: poesía *versus* ciencia, imaginación *versus* realidad. Sea como fuere, lo cierto es que la facultad evocadora del verbo se asimila a la de la fragancia de la buena pipa, que transporta en el espacio y en el tiempo hasta otro lugar y otro tiempo donde poder asir objetos y experiencias lejanas. Ésta es la íntima vivencia de Mallarmé:

apenas hube sacado de ella la primera bocanada, olvidé mis grandes libros que están por hacer; maravillado, eternecido respiré el invierno pasado que volvía. No había tocado a la fiel amiga desde mi vuelta a Francia, y todo Londres, tal como le viví, por completo para mí, solo, hace un año, se me ha aparecido.³⁸

Con este succulento testimonio, el lírico francés culmina la teoría baudelairiana de las correspondencias, según exhibe en esta estrofa:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles
-C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées³⁹.

³⁸ De "La pipa" en Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 83.

³⁹ "Apparition", recogido en Mallarmé, Stéphane: *Obra Poética (I)*, op. cit., p. 34.

El sugestivo título de "Aparición" que porta el poema detalla la circunstancia misma en que el objeto recobra su esencia perdida a través de la remembranza poética, el instante de hallazgo dichoso por el que el mundo se muestra en toda su belleza. En efecto, estos versos narran el recuerdo nostálgico de una presencia femenina desde el perfume embriagador que «abandona la cosecha» y la sollozante melodía de unas «violas murientes». Mallarmé traza un improvisado puente hacia el lector para transmitirle su audaz descubrimiento: la capacidad de la poesía para sugerir una pluralidad multiforme de aromas, imágenes y sonidos con los que aproximarse hasta la belleza, esa realidad ulterior infinita y desconocida. Pero hace especial hincapié sobre todo en la música, que sobresale por su extraordinaria facultad para concitar significaciones múltiples y experiencias heterogéneas, como se plasma en el cuarto verso. Su peculiar efecto sonoro se desprende de los fonemas [l], [n] y [s], reiterados de manera encadenada hasta enlazar con el tercer fonema [r], que se incorpora en el segundo hemistiquio en auxilio de la repetición. Puede advertirse igualmente que el ritmo prosódico es bisilábico hasta el primer hemistiquio y trisilábico en el segundo con el solo fin de potenciar aún más el fenómeno musical. El poeta se vale de estos dos recursos compositivos para rememorar el canto lloroso de los violines del que habla la estrofa al tiempo que extender al conjunto poético ese poder evocador singular, homologable únicamente al de las prácticas alquímicas y que brota de la combinación de unas palabras con otras. El sentido último procede de «un espejismo interno de las palabras mismas» de tal forma que «si uno se pone a murmurarlo varias veces, experimenta una sensación casi cabalística»⁴⁰.

Si bien es cierto que la poesía había disfrutado hasta ese momento del privilegio de sugerir con la palabra sentidos varios, Mallarmé apura esta posibilidad al estimar que sin ambigüedad intrínseca ni misterio insondable la lírica carece de interés. Logra congregarse en un mismo propósito el cuidado de la forma con la preocupación por el contenido porque, desde la preeminencia empirista que impregna en la época cualquier actividad humana, la posibilidad de la dicotomía queda excluida⁴¹. Toda palabra que se eleva a la dignidad de un verso se

⁴⁰ En la carta remitida a Cazalis en julio de 1868. Recogida en Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., pp. 58-59.

⁴¹ Véase Rodríguez, Juan Carlos: *La poesía, la música y el silencio*, op. cit., pp. 37 y ss.

selecciona no sólo por su sonoridad intrínseca y su capacidad combinatoria con las de su entorno, sino también por la infinidad de mundos posibles que puede insinuar y hasta los que puede transportar su significado. El verbo poético se transforma en el símbolo polivalente donde concurren múltiples acepciones a partir de un único significante. El rigor formal que se impone a la estructura de cada verso, acorde con las leyes métricas de la rima y la estrofa, contrasta ostensiblemente con la imprecisión, el enigma y la plurivalencia significativa de la palabra, que parece «ajena a la lengua y casi embrujada»⁴². El resultado de esta conquista es que acaba por otorgarse al discurso poético un rango muy superior al lingüístico normal permitiéndole generar un efecto sugestivo doble, ausente en la lengua común, provocado por el entrelazamiento de un significante y un significado cuidadosamente analizados. El poeta aspira ambiciosamente a que su palabra no sólo sea un grado superior y monumental del lenguaje comprensible, sino una disensión indescifrable respecto a toda normalidad. La poesía rinde pleitesía a una belleza devenida el ideal supremo que debe conquistarse a toda costa. Con la renovación de la añeja concepción simbólica, se abre su virtualidad significativa a un infinito mar de posibilidades. En adelante, irá parejo al plurisentido y, por extensión, a la sugestión poética. La finalidad es «instituir una relación entre imágenes exactas y que de ella se desprenda un tercer aspecto fusible y claro, ofrecido a la adivinación»⁴³. El símbolo mallarmeano responde al afán de distanciamiento de la visión científico-racionalista del mundo y al de aproximación simultánea a la imaginación creativa por la que se descubren analogías aparentemente ocultas entre imágenes, colores, fragancias y sonidos de la vida cotidiana, concitados todos ellos a su alrededor.

Extremadamente complejo en la codificación tanto del significante como del significado, el discurso lírico de Mallarmé se vuelve hermético no sólo para el lector, que casi debe ser un especialista en sus textos⁴⁴, sino incluso para el mismo poeta, que en ocasiones no puede dejar de sentirse abocado a la locura de su propia creación.

⁴² En "Crisis de verano". Véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 95.

⁴³ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴ Eco expone la imposibilidad de concebir un lenguaje que no invoque un destinatario empírico con un perfil más o menos determinado como elemento constitutivo previo a todo juego comunicativo. Al hilo de esta teoría, el receptor mallarmeano se caracterizaría justamente por esta especialización. Véase Eco, Umberto: *Lector in fabula* (trad. de Ricardo Pochtar), Lumen, Barcelona, 1993.

Igitur es el personaje salido de su pluma para representar con la mayor verosimilitud posible esa vida consagrada a la poesía incapaz de trazar con nitidez la delgada línea de demarcación que separa la realidad de la ficción. Puede hablarse, en este sentido, de una identificación entre el yo empírico y el yo poético en la aspiración común por crear un absoluto con entidad suficiente como para conquistar una belleza inefable e ignota pero intensamente anhelada. Rimbaud eleva al poeta al rango de portavoz de "lo desconocido", a la categoría de instrumento sensible de "lo infinito". Mallarmé imprime su sello personal a este legado para transformar el "azur" rimbaldiano en la belleza suprema⁴⁵, pero entendidos los dos como fórmulas alternativas al vacío vertiginoso generado por los tiempos modernos con el que el poeta se ha dado de bruces previamente a su descubrimiento: «tras haber descubierto la Nada me encontré con lo Bello y no te puedes imaginar por qué lúcidas alturas me aventuro»⁴⁶. Desde la seriedad de esta experiencia, Mallarmé confiere a la poesía capacidad de actuación sobre la realidad empírica así como leyes de autorregulación interna. El poeta se alza entonces como demiurgo. Su lírica alcanza una autonomía muy superior a la de cualquier otro producto humano. Sin embargo, este proceso no es tan simple como pudiera parecer a primera vista. Es lacerante, incluso tortuoso, no sólo por la responsabilidad que entraña sino, sobre todo, porque desafía peligrosamente «el azar infinito de las conjunciones»⁴⁷. Esto explica que la creación se estudie en sus mínimos detalles, lo que supone desterrar de antemano cualquier imprevisible azaroso.

Una operación tan concienzudamente analizada sólo puede tener lugar durante las largas noches de insomnio, escenario idóneo para salir de la mezquina mentira y viajar hasta la verdad escondida en el universo poético. De noche porque, como inmortalizara Novalis en sus versos, es cuando la percepción rezuma nitidez y la lógica de los valores se subvierte: la locura se impone a la cordura; la imaginación a la realidad; el deseo a la razón⁴⁸. Aquello que a la claridad del día

⁴⁵ Rimbaud se pregunta «pourquoi l'azur muet» en "Soleil et chair". Véase *Poesías completas*, op. cit., p. 212.

⁴⁶ Palabras de Mallarmé dirigidas a Cazalis en julio de 1866. Véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 53.

⁴⁷ "La medianoche" en *Igitur o la locura de Elbehnnon*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 87.

⁴⁸ Nos referimos lógicamente a sus *Himnos a la noche*. Véase Handberg, Friedrich von (Novalis): *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen* (trad. de Eustaquio Barjau), Cátedra, Madrid, 1992.

luce como verdad diáfana, a la luz de la bombilla desvela su terrible engaño. Y a ser posible, en torno a la medianoche, esa hora de máxima purificación «en la calma narcótica del yo puro, largamente soñado»⁴⁹. La medianoche es ese momento mágico en que poner en funcionamiento el complejo engranaje de la subjetividad poética, en que combatir los temores previos a la creación que asumen la forma de ave con batir torpe de alas⁵⁰. Únicamente una mente consciente de la importancia de esta fragua es capaz de atinar con el camino lírico (entre los múltiples posibles) que conduce a la belleza. El poeta se vale de un objeto real, en concreto un espejo, como vehículo de tránsito hacia el ensueño creativo, como proyección hacia el ámbito exterior de las coordenadas existenciales. En esa misteriosa coyuntura, se inicia la refriega en el seno del mundo empírico entre realidad y ficción, entre revelación y ocultamiento, entre materialidad e inteligibilidad. Asemejándose al guerrero que se prepara para librar la batalla, el poeta se despide del mundo conocido que hasta entonces lo había amparado por si acaso, en lugar de la suerte del vencedor, le toca la del vencido: «Adiós, noche de la que fui sepulcro». Pero el riesgo merece la pena porque, de conquistar el éxito, su hazaña «se metamorfosará en Eternidad»⁵¹.

Sumido en la grandeza de este trance, se produce la tirada de dados, el gesto supremo por el que acaece el alumbramiento poético que desafía el absurdo del azar. El lírico sabe de la trascendencia de este interregno, de ahí que lo califique de «locura necesaria»⁵². Pero más que de locura, quizás sería más apropiado hablar de halago a la capacidad creativa del hombre frente a “lo desconocido”. Para restarle fuerza, se impone irremisiblemente sacar la cifra más alta, la del doce, que es la única que verdaderamente es sinónimo de triunfo. Se arrojan los dados y, tras cerrar los ojos un breve instante para no despertar al temido desenlace, se abren para ver felizmente cumplidas todas las aspiraciones: vencer al azar, crear un nuevo absoluto y, cómo no, alcanzar la belleza gracias a la todopoderosa poesía. Acaecido finalmente el “milagro”, los objetos en derredor se revisten de una «pureza

⁴⁹ “La medianoche” en *Igitur o la locura de Elbehnon*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 87.

⁵⁰ Igitur dice textualmente: «no se oyó más que la verdad: sólo el batir de alas absurdas de algún huésped aterrorizado de la noche, golpeado en su profundo sueño por la claridad y que prolongaba su huida indefinida». En “Vida de Igitur”. Cf. *supra*, p. 89.

⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

⁵² En *El golpe de dados*. Cf. *supra*, p. 95.

inaudita»⁵³. Es entonces cuando el verso fluye a borbotones de la pluma para dar lugar a la creación del poema:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or.
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encore,
L'aurore se jeta sur la lamp angélique,
Palmes! Et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
Et la voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu la sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?⁵⁴

La poesía nace en la noche, “nodriza” perfecta de esa “criatura” desvalida, inocente y pura que, recién venida al mundo y con «ala sangrante, negra, pálida, impluma» todavía, trata afanosamente de alzar el vuelo hasta la recóndita belleza. Las hojas de las “ventanas” se abren de par en par para liberarla al tiempo que su “vidrio encendido” la ve alejarse en su búsqueda. Nótese cómo el primer y el último verso condensan sucintamente el sentido completo de la estrofa: la creación poética como intento desesperado por asir el “virgen cielo”, el “azur desconocido”, una belleza que por propia idiosincrasia resulta difícilmente aprehensible. Mallarmé revela así su objetivo, consistente en atravesar esa línea tenue que separa la falsedad del mundo tangible de la certeza que alberga el universo poético:

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini,

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
-Que la vitre soit l'art, soit la mysticité-

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁴ “Don du poème” en Mallarmé, Stéphane: *Obra poética (I)*, op. cit., p. 68.

A renâitre, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!⁵⁵.

El poeta expone su deseo acuciante de “morir” al mundo objetivo y “renacer” a ese otro “donde florece la belleza”, donde los objetos se desposeen por fin de su apariencia y restituyen el brillo original que les otorga su esencia inherente. En semejante trasposición, la “ventana” vuelve a desempeñar un papel decisivo al transformarse su traslúcido “cristal” en metáfora del “arte”, de esa poesía por cuya intercesión la realidad repone toda su belleza. Mallarmé emplea a sabiendas el término “misticismo” para describir el fenómeno por el que trascender la visión normal de la realidad y vislumbrar aquella otra de la lírica, ubicada allende sus fronteras. Es más, se contempla a sí mismo como un “ángel”, como un ser privilegiado en contacto permanente con otros mundos superiores. Y no es para menos porque sólo él conoce la liturgia de combinar las palabras para que la belleza perdida vuelva a manifestarse. Sólo él barrunta que al recitar cada verso se despliega el amplio abanico de significaciones profundas y afinidades insospechadas entre experiencias sensoriales varias. Sólo él puede elevarse a la categoría de sacerdote del templo del arte al adivinar tras cada poema un universo infinito e inefable por descubrir. Con una sensibilidad fuera de lo normal, Mallarmé se siente como el ciego que aguarda ansiosamente para conocer rosas y gemas valiéndose respectivamente del sentido del olfato y del tacto: percibe una belleza cercana, pero nunca lo suficientemente próxima como para hacerla suya en su totalidad.

La lírica es un lenguaje irremplazable en el pensamiento mallarmeano, el único ámbito en el que poder erradicar todo cuanto la realidad contiene de impuro e indigno. Tanto es así que para algunos críticos la belleza por la que el poeta aboga está revestida de entidad religiosa. Ésta es la tesis de Bonnefoy, que considera que tras una inocente apariencia estética, se esconde el fervor del creyente: por un lado, se propone dotar de sentido la realidad objetiva y eliminar su existencia azarosa, dos concepciones tomadas del Cristianismo; por otro, desea evitar el sufrimiento y garantizar como imposición el disfrute humano, tal y como ocurre en el Budismo. La coincidencia en ambos casos con el proyecto de Mallarmé residiría además en la creación de un absoluto, la poesía, allí donde de entrada reina un caos

⁵⁵ Estrofas extraídas de “Les fenêtrés”, Cf. *supra*, p. 44.

aterrador y un inmenso vacío⁵⁶. Una vez arribado a la idea de noción pura y en presencia de la verdad esencial de los objetos, parece que el poeta dudó incluso de su misma realidad empírica, de ahí ese cierto tono de desesperanza que tiñe en ocasiones su lírica, provocado por el intento reiteradamente frustrado de asir un imposible como la belleza. No obstante, jamás cejó en su empeño por recuperar la palabra perdida y la autenticidad de lo real. Por ese motivo, todo pensamiento deviene un desafío a la existencia azarosa del universo, un juego que exige sacar la puntuación más alta para ganar el acceso al concepto puro, a la realidad legítima. Bonnefoy piensa que con su particular juego poético Mallarmé idea un espacio, de carácter lingüístico, donde las palabras cobran sentido en contrapartida al vacío espiritual de su época, de aquí que pueda tildarse de metafísico⁵⁷. Valery se pronuncia en este mismo sentido cuando destaca que «donde Kant bastante ingenuamente, quizás, había creído ver la Ley Moral, Mallarmé percibía sin duda el Imperativo de una poesía, de una Poética»⁵⁸.

Friedrich disiente de este planteamiento. El absoluto en el que cree Mallarmé, al igual que ocurre con todos los de su género, requiere independencia respecto al tiempo y el espacio. Si a ello se añade que éste en concreto desemboca en una desintegración del mundo empírico, podría sobreentenderse un cierto tono nihilista pero en un sentido diferente al nietzscheano porque el nihilismo de Mallarmé, fraguado con la erradicación de la realidad para ceder el terreno a la libertad creativa, nace de «una voluntad casi sobrehumana de abstracción»⁵⁹. El objetivo último sería la aproximación experimental al absoluto de la belleza a través de la poesía, que permitiría la destrucción de la realidad propiamente dicha. Bonnefoy desdeña dicho matiz nihilista e insiste, por contra, en el afán del lírico por alcanzar un orden superior a la realidad con el que otorgarle un sentido porque el lenguaje poético, devenido absoluto, certifica un espacio sagrado entre las palabras. La angustia de Mallarmé derivaría de su creencia en que, sin ese absoluto, el sentido de su existencia y el universo lingüístico por él gestado se derrumbarían al unísono. Mallarmé querría que la realidad legítimamente constituida por la poesía conservara entre sus es-

⁵⁶ Véase su “prefacio” a Mallarmé, Stéphane: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, París, 1976, p. 27.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸ Citado por Cintio Vitier en “Notas a *Un golpe de dados*”. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 138.

⁵⁹ Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 164.

estructuras intangibles aquellos otros aspectos, en cambio más tangibles, asociados a la finitud de la vida humana. Si según San Agustín, Platón preparó a Cristo, según Bonnefoy, Mallarmé anunció una nueva edad de la palabra poética en los tiempos finales de la ontología. Cansino-Assens expone una opinión adversa. Esta tipo de lírica en ningún caso puede calificarse ni de conceptual ni de metafísica porque se desarrolla dentro de los límites establecidos por una sensualidad tan acentuada que habría que hablar más bien de una «cierta tendencia escultural a lo D'Annunzio»⁶⁰. Aunque su simbolismo pueda parecer inicialmente oscuro, esquivo y hasta excluyente con el receptor, la materialidad con la que trabaja transmite sin embargo la sensación de un arte absolutamente corpóreo. Mallarmé sancionaría este juicio al sostener que «ningún vestigio de filosofía, ética ni metafísica debe traslucirse; añado que es necesaria, pero inclusiva y latente»⁶¹.

La solución tal vez pase por un acercamiento entre ambas posturas. Mallarmé concede al verbo poético un poder singular por el que se desvela el engaño que encierra la realidad moderna. Rastrea las huellas previamente impresas en el camino por Baudelaire y Rimbaud, predecesores en el arduo menester de reafirmar la poesía en una atmósfera presidida por la interpretación científica del universo, instituida como verdad indiscutible. Se trataría de un enaltecimiento de la belleza como vía escogida para transmitir la insatisfacción ante la visión racional del mundo. La poesía permitiría llegar a la verdad genuina de cuanto existe, hecho que un principio parece conectar con una belleza superior en su sentido platónico más idealizado. Ahora bien, la manifestación de ese orfismo tiene lugar únicamente a través de los sentidos: las palabras que componen un verso crean al combinarse una especie de atmósfera mística por la que autor y receptor intuyen la belleza de la verdad allende toda apariencia. El valor que pone en marcha este efecto es, sobre todo, la musicalidad, que es igual que decir percepción corporal, tangible materialidad; una musicalidad que, a pesar del deseo expreso de desmarcarse del positivismo vigente, no es fruto ni de la inspiración ni del azar. Muy al contrario, brota de la sumisión a un estudio arduo y meticuloso de la palabra poética. En una lírica de estas características, todo está milimétricamente calcula-

⁶⁰ En su "prólogo" a la versión castellana de *Un coup de dés*. Véase Mallarmé, Stéphane: *Antología*, op. cit., p. 114.

⁶¹ En el comentario de Mallarmé a su traducción de los poemas de Edgar Allan Poe, publicada en París en 1889. Véase Mallarmé, Stéphane: *Poética*, op. cit., p. 64.

do. Prueba de ello son las palabras del lírico: «Te juro que no hay palabra que no me haya costado varias horas de búsqueda, y que la primera, la que reviste la primera idea, además de que tiende, de por sí, al efecto general del poema, sirve también para preparar la última»⁶². La experimentación constante con cada palabra, cada verso, cada rima, cada estrofa, es un esmerado trabajo de laboratorio equiparable al de los científicos porque se lleva a cabo a partir de un material tan verificable como el sonido. Esto explica el énfasis puesto por Friedrich en la especialización del quehacer poético de Mallarmé, a quien por este motivo equipara con un «técnico de la intelectualidad y de la magia del lenguaje»⁶³. El lírico francés identifica poesía y belleza con valores profundamente sensoriales. Su obra vendría a ser el testimonio de un orfismo siempre vinculado al empirismo de la existencia.

⁶² En la carta a Henri Cazalis del 12 de enero de 1864. Cf. *supra*, p. 47.

⁶³ Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 150.