

EL GOLPE DE DADOS, CRIPTA CIFRADA

Quentin Meillassoux

Un proyecto de elucidación, aunque sea parcial, de *Un golpe de dados*, difícilmente pueda ahorrarse el hecho que creemos central para su comprensión: a saber, que el poema está probablemente cifrado. Que lo esté probablemente y no seguramente es, como lo veremos, un efecto esencial de su procedimiento de cifrado. Pero que lo esté, en todo caso y con toda probabilidad, es lo que habíamos intentado establecer en otro lado¹, en una investigación de la que recordaremos los principales elementos, sin privarnos de agregar otros que convergen hacia la misma conclusión.

Una escritura cifrada, sabemos, es banalmente un código cuya llave no le ha sido dada al lector. Ahora bien, el código de *Un golpe de dados* está en cuanto tal doblemente cifrado: no solo porque éste no entrega su llave sino sobre todo porque no se expone como tal al lector. Para empezar, si hay “secreto” (la palabra designa, por otro lado, sabemos, lo que el Maestro del poema tiene en su puño crispado), es que hay un “código secreto”. El código es secreto allí donde el secreto principal es la existencia de un código. Descifrar el código del poema es antes que nada descubrir que había una escritura cifrada. En cuanto al contenido cifrado –el “mensaje” que el código nos revela una vez conocido– es, lo veremos, cercano a la nada. *Un golpe de Dados*, dicho de otro modo, reposa sobre un cifrado que no codifica sino *para decir así nada* –y cuya parte esotérica principal se sujeta a su misma existencia. En ello reside el nervio íntimo de su dinámica: lo que el procedimiento de cifrado tiene por sobre cualquier secreto es a él mismo como procedimiento y de ello resulta lo esencial tanto de su significación como de su apuesta.

¿Por qué imputarle a Mallarmé un procedimiento semejante? Es que esta técnica, bien usada, le permitía resolver con un mismo gesto dos importantes problemas que se impusieron de forma insistente a su escritura durante los quince últimos años de su existencia –desde 1885, aproximadamente, a 1898. A saber: en primer lugar, el problema de una poesía regular durante la época de la revolución del verso libre; y, en segundo lugar, el de una religión de la poesía de cara al desafío wagneriano del “arte total”. Esas dos “líneas de problemas” van a encontrar en *Un golpe de dados*, tras un largo período, hecho a la vez de maduraciones e impasses, una *respuesta* fulgurante y unificada: *respuesta* que supone, para ser rigurosa, el cifrado.

¹ Meillassoux, Q., *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Fayard, 2011.

Partamos de la “trama” del poema, o de lo que allí tiene lugar. Aquello tiene la exposición apenas sugerida (Página III) de una escena de naufragio: un navío parece haber naufragado en una tempestad y no subsiste al desastre más que un “Maestro” (un jefe de tripulación, supongamos) del que no sabemos nada, sino que él va a ahogarse sin duda a su turno. La única acción de ese héroe en todo el poema consiste en tener en su puño varios dados, sin duda dos, que titubea en lanzar a las olas furiosas (Página IV-V). Las páginas siguientes describen lo que, pareciera, sucede al ahogamiento del “Maestro” del que ignoramos si ha lanzado o no los dados antes de hundirse. Aparece un torbellino –siempre sugerido más que descrito– alrededor del cual gira sin dudas el tocado del “Maestro” así como el penacho que estaba sobre él. La página VIII describe entonces una estatura enigmática, “en su torsión de sirena”, abofeteando una “roca (...) que impuso un límite al infinito”². Tocado y pluma naufragan luego a su turno en el torbellino y no subsiste más que un “inferior chapoteo cualquiera” que justifica la declaración de la página X: “NADA HABRÁ TENIDO LUGAR SINO EL LUGAR”. Parece ser que nada ha sido producido, que todos los actores del drama han sido abolidos sin rastros por un mar rendido a su vana monotonía.

Pero de repente, el cielo nocturno, estelar, parece animarse como si las estrellas se pusieran en movimiento a modo de un golpe de dados astral. Supliendo el lanzamiento de dados del Maestro, del que ignoramos si ha tenido lugar, he aquí que el cielo lanza los dados y el resultado se ilumina, triunfante, bajo la forma de un Septentrión cuyo resplandor final es comparado con una “consagración” (Página XI). El poema, sin puntuación, escrito sobre el espacio de la página doble (o “Page”), desplegado mediante una tipografía múltiple y de cuerpos diferentes, está constituido por tres proposiciones principales siendo el resto una nube de incisos que complican extraordinariamente las dos primeras frases. Para comenzar, está el enunciado que repite el título y abre el poema: “UN GOLPE DE DADOS / JAMÁS/ ABOLIRÁ EL AZAR”, escrito en grandes mayúsculas y que recorre las páginas de I a IX. La segunda proposición interviene sobre las páginas X y XI: “NADA / de la memorable crisis / HABRÁ TENIDO LUGAR/ SINO EL LUGAR/ EXCEPTO/ QUIZÁS/ UNA CONSTELACIÓN”.

La tercera proposición es muy diferente a las dos precedentes porque el enunciado está separado del resto del texto, comprimido visualmente y no contiene ningún inciso. Se trata del enunciado final que concluye el drama a modo de moraleja: “Todo pensamiento emite un Golpe de Dados”.

Por otro lado, punto central de nuestra investigación, el poema evoca un número enigmático. Ese “Número”, escrito con mayúscula, que aparece recuperado dos veces en el poema indica la total eventualidad del lanzamiento de dados del Maestro. Sin embargo, el resul-

² Siempre que nos fue posible, utilizamos la traducción realizada por Miguel Espejo en Mallarmé, S., *Obra poética*, Buenos Aires, Colihue, 2013.

tado de ese lanzamiento parece portador de una necesidad superior. La primera mención lo introduce, de hecho, de este modo: “El Maestro” (irrumpe de repente de la escena del naufragio) “de esta conflagración a sus pies/ del horizonte unánime/ que se prepara (...) el único Número que no puede ser otro” (Página IV). Dicho de otro modo, el Maestro, subsistiendo al desastre, infiere de la conjunción de la tempestad y de su próximo golpe de dados el advenimiento de un “único Numero”, de una necesidad sin igual. Es ese Número en gestación el que está explícitamente identificado con un “secreto” –secreto que el héroe tiene en su puño, mientras que su titubeo lo inmoviliza como un “cadáver”.

¿Qué puede entonces significar este enunciado: “el único Número que no puede ser otro”? Y ¿por qué el Maestro produce esta extraña inferencia? Finalmente, si producir ese número le parece tan esencial ¿por qué titubea, sin embargo, “hasta el punto de no abrir la mano”?

Comencemos por aclarar el sentido de “el único Número que no puede ser otro”. Sabemos, en adelante, que hay que comprender esto en el contexto de lo que Mallarmé llamó “una exquisita crisis”³ o, dicho de otro modo, la crisis del verso libre. Esta crisis comenzó en 1887 con la publicación del primer poemario que contenía versos libres: *Les Palais nomades* de Gustave Kahn. A partir de esa fecha, de hecho, asistimos a una proliferación de poemarios escritos en verso libre por múltiples poetas de la generación joven. Nos encontramos, entonces, frente a un curso novedoso de la escritura poética, y no frente a la fantasía efímera de un autor aislado seguido por algunos francotiradores, lo que pareció creer en un comienzo Mallarmé, quien no pareció tomarse en serio la cosa antes de 1888-1889⁴.

Semejante novedad –semejante abandono de la regla, parcial o completo, por parte de la generación joven– suscita evidentemente una polémica. Ella tuvo lugar esencialmente entre los verso-libristas y los Parnasianos. La querrela es fundamental en lo que respecta a la definición misma del verso y de la poesía: se trata de saber si el verso libre es simplemente un verso, y por tanto si es de naturaleza poética, o si no es más que prosa disimulada. Para los parnasianos (Heredia, Leconte de Lisle principalmente) no se trata de poesía en tanto un verso deja de ser tal si no se somete a las reglas de la métrica, de la rima y de la forma fija: se trata de prosa poética (género, en lo que a él respecta, bien clasificado

³ “Crise de vers”, *Divagations* (1897), *Ceuvres complètes*, Marchal, B., (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II (en adelante: OC II), p. 204. [Utilizamos la traducción al español de Ajens, A., “Crisis de verso” en *El libro, instrumento espiritual y otras prosas*, Edición virtual por philosophia.cl [T]]. La expresión había sido anteriormente empleada en el artículo del “National Observer” el 26 de marzo de 1892, “Vers et musique en France”, OC II, p. 299.

⁴ La carta de agradecimiento a Gustave Kahn por el envío de su poemario (del 7 u 8 de Junio de 1887) está, bajo la apariencia del elogio, manifiestamente teñida de ironía (*Ceuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Gallimard 1998, Bibl. de la Pléiade, t.I, p. 794-795. En adelante: OC I). Seis meses más tarde, Mallarmé expresa de este modo su irritación a Verhaeren hacia “este tormento a veces vano sufrido por un arte eterno” (carta del 22 de enero de 1888). No parece utilizar la expresión “crisis de verso” para caracterizar la configuración abierta por el verso libre antes de su carta a André Fontainas del 4 de mayo de 1889 (*Correspondance*, éd. de Lloyd James Austin et Henri Mondor, Gallimard, 1965-1985, t. III, p. 311-312).

desde Aloysius Bertrand y luego Baudelaire), con un pasaje a la línea arbitraria, que crea artificiosamente la apariencia del verso a simple vista. Pero a la inversa, los verso-libristas más radicales, como Gustave Kahn, decían que el verso regular, o más exactamente la regla del verso, no tenía ella misma nada de poética. Para Kahn, la métrica de un verso no era, de hecho, más que una invención política. Según él, fue Boileau, seguido por Malherbe, quien, en el siglo XVII introdujo una métrica clásica con la intención de controlar la poesía, como en ese entonces la monarquía absoluta controlaba Francia, conforme a un poder centralizado. La regla es el sedimento no poético del verso tradicional y es, a pesar de ella, más que gracias a ella, que el genio ha podido desplegarse en su tiempo: Kahn la denuncia como un obstáculo arbitrario para la realización musical de la estrofa⁵. Mallarmé niega ambos extremos: sostiene que los dos versos –libre y regular– son versos verdaderos. Incluso si multiplicó, como Verlaine, las audacias contra las reglas clásicas, nunca rompió lisa y llanamente con ellas porque dichas restricciones seguían siendo esenciales para el uso de la poesía. La regla es, de hecho, la modalidad universal del verso que permite conferir a la poesía un rol de comunión, de reunión de la “multitud”: solo ese rol permitía conservar la esperanza de una poesía capaz de suplir, en adelante, a una religión cristiana que Mallarmé, no creyente al menos desde 1866, juzgaba incapaz de responder a la aspiración immanente de la comunidad moderna.

Para Mallarmé, de hecho, un verso debía ser regular si quería ser un día religante y por ello eventualmente cultural. Esa es una herencia del primer romanticismo –el de Lamartine y Hugo– que se juzga generalmente abandonada por la generación de 1830, la de Gautier y Baudelaire. Pero no se comprende a Mallarmé si no se entiende que él recupera por su cuenta esta voluntad de los “magos románticos”⁶, lo que lo acerca, en realidad, en el período de su madurez, a Hugo más que a Baudelaire. Ese proyecto –ciertamente híbrido– es entonces el de una religión de la poesía que suceda al culto católico y le confiera a la sociedad el principio de su comunión. El arte debía constituir una especie de celebración de la comunidad de manera tal que cada uno sea capaz de reencontrar en el canto poético, y bajo una forma hasta aquí literalmente inaudita, la nave donde los elegidos celebrarían la eucaristía. No obstante, para Mallarmé, el verso libre no podía cumplir tal destinación porque éste, eminentemente moderno en este punto, era la invención de un verso totalmente singular: aquel donde cada poeta hace escuchar su instrumento y su subjetividad. Eso no significa por tanto que él esté cerca de condenar esta forma nueva –o la negación de la forma. Ya que existe según el poeta, como lo explica en el diálogo con Jules Huret⁷, una feliz división del trabajo entre los dos versos, siendo cada uno legítimo dentro de su

⁵ Estas posiciones se encuentran desarrolladas en el “*Préface sur le vers libre*”: *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre. Les Palais Nomades- Chansons d'Amant- Domaine de Fée*, troisième édition, Paris, Mercure de France, 1897.

⁶ Véase el trabajo epónimo de Paul Bénichou, reeditado en *Romantismes français*, Gallimard, 2004, tome II.

⁷ “*Sur l'évolution littéraire*”, *L'Écho de Paris*, 14 mars 1891, OCII, p. 697 sq.

propio dominio: el verso libre se carga de una singularidad que exagera de modo feliz, el verso regular se carga de la universalidad que mantiene con una magnitud intermitente. Incluso mejor, a medida que su éxito crece, el verso libre posee el otro mérito de rarificar el alexandrino que tanto se ha escuchado y, por ello, de devolver el verso regular a su destinación, que es la de ser solemne, excepcional en su empleo y no perpetuamente divulgado.

Mallarmé adopta entonces una posición original: busca conciliar las dos formas en vez de condenar una en nombre de la otra. Pero esta puede ser también, en el cuadro de la querrela, la posición más difícil en tanto vuelve a sostener que un verso puede ser tanto métrico como libre. Sin embargo, ¿cómo definir en ese caso la unidad de lo que hace a un verso? ¿Cuál podría ser la esencia de un verso capaz de articular en sí esos opuestos? Leconte de Lisle o Kahn enarbolaban posiciones que tienen al menos la ventaja de la claridad. Para el primero, es verso lo que obedece a reglas precisamente codificadas. Para el segundo, descubrimos en sus manifiestos, el verso posee una naturaleza podría decirse “ritmo-semántica” ligada a la unidad de un sentido y de una acentuación rítmica; y la regla recibida no se introduce entonces para nada en su poeticidad, ligada a la calidad de unión de un sentido y de un canto. Pero en el caso de Mallarmé, ¿cómo definir la unidad de un verso si éste está presente tanto en el caso de la regla cuanto en el caso donde se la ha sustituido por algún otro principio de unidad? Dicho de manera brutal: ¿cómo puede la noción de verso conservar una coherencia si la regla y la no-regla lo caracterizan por igual?

Veremos que *Un golpe de dados* constituye una *respuesta* en acto a este nuevo interrogante. Y es semejante determinación de la esencia del verso, comprendida a la luz de la crisis del verso libre, la que deberá pasar por el procedimiento de cifrado. *Un golpe de dados* es un poema que apunta a definir, al mismo tiempo que lo produce, un verso cuya esencia pueda indiferentemente admitir el verso regular y el verso libre: verso esencial que no es, por tanto, en sí mismo, ni regular ni libre, siendo anterior a estas determinaciones posibles, como el género es anterior a sus especies.

Un Maestro que naufraga, un lanzamiento de dados en la tempestad: todo eso deviene más claro cuando conocemos el contexto de la crisis del verso libre. Ya que el “Maestro” de tripulación es con seguridad el Metro poético en proceso de ser ahogado por las olas tumultuosas que no son sino los segmentos textuales estallados sobre la Página de *Un golpe de dados*. Ellos recuperan la característica del verso libre exacerbando su negación de la forma recibida. Es el verso libre vuelto furioso el que sumerge al metro poético. Allí es restituida dramáticamente la terrible tensión entre las dos formas que Mallarmé intentará resolver desde un punto de vista poético, y no solamente crítico: por la escritura de un poema más que por intervenciones teóricas como lo había hecho en los años precedentes.

Retomemos la trama del poema con esta clave de lectura que no hemos sino recuperado de Mitsou Ronat y Jacques Roubaud⁸. El Maestro, entonces, tiene en su mano dos dados. Este tema, sabemos, se encontraba ya presente en un texto de juventud, *Igitur*, relato inconcluso de 1869, contemporáneo de una profunda crisis en cuanto a la destinación de la poesía. Dicha crisis reenvía al “descubrimiento de la Nada” y sus consecuencias poéticas, de las que Mallarmé dejó constancia en su correspondencia de 1866-1867⁹: el descubrimiento de que no existe ningún Dios susceptible de garantizar el valor absoluto del símbolo poético como esperaban los primeros románticos. Mallarmé escribe, entonces, esa fábula en la que imagina a un joven príncipe-poeta, *Igitur*, que desciende a la cripta de sus ancestros para preguntarse si debe perpetuar su destino. Toda su duda se resume entonces a lanzar o no dos dados que tiene en la mano para intentar sacar un doble seis. Sus ancestros representan la línea de los poetas de los cuales Mallarmé se quiere heredero y se trata de saber si aún vale la pena intentar producir el doce del alejandrino perfecto, incluso cuando se sabe que ese alejandrino ya no será el resultado de una inspiración divina sino de un azar sin significación.

Mallarmé duda entonces entre dos finales posibles para el relato, sin decidirse por uno de ellos. Ya sea que *Igitur* lance los dados y provoque el silbido furioso de sus ancestros porque el poeta continúa el gesto de sus antecesores aunque haciéndolo por motivos completamente opuestos (el azar deviene el único dios de los modernos); ya sea que *Igitur* agite los dados en su mano sin lanzarlos y vaya a recostarse sobre la tumba de sus ancestros. O bien asumir heroicamente la absurdidad del mundo aspirando pese a todo al verso formalmente perfecto, o bien escribir el agotamiento mismo de la escritura, desplegándolo en la prueba de su imposibilidad.

Igitur, por la duda que lo caracteriza –y que repercute sobre Mallarmé, incapaz de elegir entre sus dos finales– se encuentra, con seguridad, cercano a *Hamlet*. El doce, de hecho, está también representado en el relato por la medianoche de la decisión, medianoche evocada por la presencia de un reloj en la pieza del héroe. Decisión de Medianoche que debe separar un antes y un después absoluto y que, por su propia radicalidad, parece inaccesible a la resolución.

Sin embargo, estos temas están manifiestamente recuperados en *Un golpe de dados*, tras treinta años de distancia. El Maestro duda en lanzar los dados y está cubierto por un “toque de Medianoche” así como de un penacho del que Mallarmé, citando a Banville,

⁸Ronat, M., (dir.), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Change errant/d'atelier, 1980. Ver también Ronat, M., y Roubaud, J., “À propos du Coup de dés”, *Critique*, XXXVII, n°418, 1982.

⁹Ver, en particular, en *OC1*, las cartas a Henri Cazalis del 28 de abril de 1866, del 13 de julio de 1866, y del 17 o 14 de mayo de 1867.

recuerda en un texto de Divagaciones que cubría al príncipe de Elseneur¹⁰. Mallarmé retoma, entonces, en 1897 la temática de Igitur porque comprende que el tema de la muerte del verso, garantizado por lo divino, debe ser transferido en *Un golpe de dados* a la crisis del verso libre. El Maestro debe lanzar los dados para saber si va a producir de nuevo un verso métrico de pretensión universal o si todo va a naufragar en el azar del verso no-métrico, representativo de la diversidad subjetiva de los temperamentos de cada poeta. Es la misma crisis de la nada que se juega a varios decenios de distancia pero con una radicalidad superior dado que el anonadamiento en juego concierne, a partir de ahora, al metro intrínseco al verso y ya no a Dios, garante exterior de su absolutidad.

Para Ronat y Roubaud, el metro buscado que resiste al Azar es el mismo en *Un golpe de dados* y en Igitur: el alejandrino. El *Un golpe de dados*, en apariencia tan poco métrico, será paradójicamente, según ellos, una defensa del “único Número”, símbolo obvio de la regla poética. La última oración de *Un golpe de dados*, “NADA/ de la memorable crisis/ HABRÁ TENIDO LUGAR/ SINO EL LUGAR/ EXCEPTO/ QUIZÁS/ UNA CONSTELACIÓN” se deja entonces comprender con facilidad: la “memorable crisis” es la crisis del verso libre de la que nada saldrá si el metro no logra sobrevivirla.

El peligro es, de hecho, que una de las dos formas del verso ahogue a la otra. Es necesario, por el contrario, que las dos formas co-existan de manera original. Sin embargo, cuando se lee *Un golpe de dados* no se ve, *a priori*, más que la exposición exacerbada del verso libre. ¿Habría allí un medio para que una métrica se inserte en un poema aparentemente en ruptura con las reglas recibidas? Mitsou Ronat propuso una solución ingeniosa a esta cuestión demostrando que *Un golpe de dados* es un elogio cifrado del alejandrino; pero antes de abordar esta solución, debemos realizar un rodeo por otro texto bien conocido de Mallarmé, una simple acumulación de notas sin título, inacabado como Igitur, pero contemporáneo de la “crisis”: *Notes en vue du “Livre”*.

Sabemos, principalmente por su carta pública a Verlaine, que Mallarmé estuvo largo tiempo atormentado por la escritura de una “Gran Obra”, de un Libro en el cual toda la poesía se encontraría condensada en su propia pureza, y que él igualaba a la “explicación órfica de la Tierra”¹¹. No obstante ese deseo –adquirido en su juventud en *respuesta* al descubrimiento de la Nada– Mallarmé vuelve allí con obstinación, precisamente en el momento de la crisis del verso libre, ya que la redacción de las *Notes en vue du “Livre”* se extiende desde los años 1888 a 1895. Esta voluntad persistente del Libro deber ser comprendida evidentemente en el contexto del proyecto de una religión del arte. En esas *Notes*, Mallarmé describe así, de una manera muy concreta, muy “práctica”, una ceremonia de lectura manifiestamente considerada como una comunión capaz de sustituir a la antigua misa.

¹⁰ “Hamlet”, OCII, p. 166 y 169.

¹¹ Carta del 16 de noviembre de 1885, OCII, p. 786-790.

Allí se describe una sala, los “asistentes” sentados frente a un escenario, sobre el escenario dos muebles, las páginas sueltas que un “operador”, anónimo como un sacerdote, se pone a ensamblar unas con otras según una combinación compleja, hasta tal punto que la lectura del Libro se preveía que durase cinco años; a razón, quizás, de una doble sesión cotidiana.

Sin embargo, el lector no advertido de estas Notes queda de golpe atónito por la insistencia numerológica que se despliega a lo largo del texto. El manuscrito está de hecho compuesto en gran parte de cálculos que conciernen a los aspectos materiales y financieros del Libro incluidos en el contexto ceremonial de su lectura. Y una parte notable de esos Números poseen un vínculo evidente con el alejandrino: hay 24 asistentes en la sala de lectura y las dimensiones y el precio del libro están unidos, ellos también, a los múltiplos o a los divisores de 12. Mallarmé, impresionado por la posible “caducidad” de la regla, y por tanto del metro, causada por el verso libre, parece buscar métricas sustitutas susceptibles de salvar el principio de la cuenta poética por su metamorfosis. Desde que el verso libre demostrara que el 12 es contingente para la poesía, el autor de las *Notes* intenta restituirle una necesidad a ese número –símbolo de todo metro fijo– diseminándolo en los alrededores materiales del texto: en el contexto de su lectura y ya no en su contenido mismo, ya que el contenido del Libro no es más que una mínima cuestión en esas mismas *Notes* y nada se dice allí que no sea del orden de la cuenta. Comprendemos que el poeta busca cómo reinsertar la cuenta en la poesía encontrándole nuevas funciones al metro, ya no rítmicas sino ceremoniales.

Las Notes se interrumpen poco después del momento en que *Un golpe de dados* comienza a ser concebido. Todo ocurre como si las búsquedas –podríamos incluso decir las repeticiones– largamente aporéticas del “Libro” dejaran lugar a un nuevo proyecto, producido esta vez con celeridad, que aparece como la solución finalmente encontrada a un problema planteado una y otra vez a su trabajo. Podemos, entonces, preguntarnos si *Un golpe de dados* no habrá incorporado la idea de una metamorfosis del metro, volviéndola hacia el cuerpo del texto –del poema mismo– luego de haber sido probada en el contexto de su lectura. Escribir un poema que, a pesar de ser aparentemente no métrico, contuviera en sí mismo, en su composición, números que no fueran inmediatamente visibles pero que constituyeran el resultado del lanzamiento que él sugiere. El Maestro habrá admitido que la ola del verso libre estaba destinada a dominar “visiblemente” la poesía contemporánea y, por lo tanto, *Un golpe de dados* mismo (a través de la aparente anarquía de sus segmentos estallados): y sin embargo existiría en este último poema, una estructura métrica profunda, no inmediatamente accesible, que subyacería en la composición. Si Mallarmé ha hecho eso, *Un golpe de dados* ya no debería ser considerado como una radicalización del verso libre sino como una transmutación del verso métrico.

Según Ronat, el principio de cifrado del número 12 que obra en las *Notes* está bien transferido en el *Golpe de dados*. Este último, de hecho, forma un pequeño libro de 24 páginas, como un dístico único de dos alejandrinos en los cuales la unidad ya no sería silábica. Por otro lado el enunciado que anuncia el Número – “el único Número que no puede ser otro”- cuenta con 12 sílabas. Ronat llegó incluso a creer que había, en las líneas de la Página y en los cuerpos tipográficos de los caracteres, un uso escondido del mismo número 12, lo cual se reveló inexacto una vez conocidas las pruebas del poema¹².

Nosotros hemos seguido una hipótesis totalmente diferente. El único cifrado que aparece de hecho en todas las letras, en *Un golpe de dados*, es el Siete. El golpe de dados final da lugar, lo hemos recordado, a un “Septentrión” que marca algo como una victoria posible del lanzamiento a pesar del desastre circundante. El 7 es el símbolo a la vez de un nuevo norte poético en la noche anonadante del antiguo Dios y de la forma perfecta que es el soneto, compuesto dos veces de 7 versos.

¿Podemos, entonces, encontrar en la última Página –aquella del Septentrión– un índice que vaya en sentido de una cuenta métrica ubicada bajo la égida del 7? Esa Página describe el golpe de dados estelar bajo la forma de una “cuenta total en formación”. El lanzamiento se detiene, podemos leer: “en algún punto último que lo consagre”. Supongamos que allí se sugiera que la cuenta total se alcanza precisamente en la palabra “consagrada”. “Consagrada” será entonces la palabra que alcance la cuenta del único Número, confiriéndole allí su realeza

Si partimos de la hipótesis de que el 7 es el Metro secreto del poema es necesario, por tanto, que encontremos qué es lo que cuenta. ¿Qué es lo que el 7 puede haber contabilizado en *Un golpe de dados*? Con certeza no las sílabas ya que es particularmente imposible saber si las “e” mudas deben ser o no contadas como en los versos libres¹³. El 7 no puede tampoco contar las páginas, de las que sabemos que responden al principio del 12. Esperemos finalmente que no sean las letras ya que Mallarmé nos habrá conducido al suplicio de contarlas luego de haberse inflingido la misma suerte... Si excluimos las letras, con las sílabas y las páginas, ¿qué nos queda?

Es necesario que nos volvamos aquí hacia la “moral” del poema: “Todo Pensamiento emite un Golpe de Dados”. Una moral se supone que condensa la significación y la destinación de una fábula o de un relato. Sin embargo, es posible comprender este enunciado como si quisiera decir que todo pensamiento viene asociado a una serie aleatoria contando los elementos lingüísticos de los que está compuesto (palabras, letras, vocales, etc.). Serie des-

¹² Sobre este punto, véase específicamente la nota de Bertrand Marchal, *OC1*, p. 1322.

¹³ Sinéresis y diéresis permanecerían también indecidibles.

provista de sentidos en general –simple golpe de dados– pero significativa en este caso, puesto que se trata de asociar una cuenta a un texto. Podemos entonces suponer que nuestra conclusión contiene la clave métrica que nos permitirá saber aquello que cuenta el 7 constelador. Y de hecho, preguntarse si existe un elemento lingüístico que, contado *en esa frase*, de por resultado 7, lleva a descubrir inmediatamente que la conclusión del Golpe de dados *contiene 7 palabras*.

De donde se sigue naturalmente la hipótesis: Mallarmé habría contado las palabras de su poema –su metro sería lexical. La conclusión, de 7 palabras, representaría la analogía de una clave musical del poema: ella indicaría que *Un golpe de dados* está escrito “en 7” como una sonata quizás en si menor, estando el 7 aislado por sí mismo en la última frase. En cambio, el Número único sería el resultado de la “cuenta total en formación” y tendría a la palabra “consagrada” como último término. El Número sería entonces superior a 7 pero debería contenerlo de una manera bastante notable para que dudemos de hablar de azar al descubrirlo.

Como el poema contiene evidentemente varias decenas de palabras, se escribe en tres cifras. Si “consagrada” fuera, por ejemplo, la palabra 777 del poema, tendríamos entonces un Número ligado al 7 de manera obvia. Otra cifra distinta al 7 tendría por tanto una significación inmediata para *Un golpe de dados*: a saber el 0, porque se trata de un símbolo evidente tanto de la nada y del vacío como del torbellino de la Página VI. Podríamos entonces imaginar un metro de 700, 707 o 770 palabras. Si llegásemos a una de estas cuatro cuentas, la hipótesis de un metro lexical basado en 7 sería viable. Pero para que esta suposición se vuelva convincente deberíamos descubrir que el número obtenido por la cuenta es, por otro lado, efectivamente evocado, aunque de manera voluntariamente alusiva, por el sentido del poema. Dicho de otro modo, sería necesario que uno de los pasajes de *Un golpe de dados*, en sí mismo oscuro, se clarificara una vez comprendido que tiene por objeto describir el número total de la última Página.

Sin embargo, la doble página central del poema –la Pagina VI del torbellino– puede ser leída precisamente como acertijo de un número de tres cifras. Vemos allí dos “COMO SI” escritos en mayúsculas, que encuadran –el primero arriba a la izquierda, el segundo abajo a la derecha– un texto que los vincula mediante una disposición diagonal:

“COMO SI/ una insinuación simple/ al silencio envuelta con ironía/ o/ el misterio/ precipitado/ aullado/ en algún próximo torbellino de hilaridad y de horror/ piruetea al rededor del abismo/ sin cubrirlo/ ni huir/ y acuna el indicio virgen/ COMO SI”

Este pasaje trata claramente de un torbellino: el mismo en el que sin dudas se ahoga el Maestro. Pero, como tuvimos la ocasión de decirlo, el torbellino está perfectamente simbolizado por el 0, tanto por su vacío central como por su forma circular. Circularidad so-

bre la que el texto insiste mediante su función envolvente. Y lo que se encuentra envuelto alrededor del torbellino es una “insinuación”, un “indicio virgen”. Dicho de otro modo, *los dos “como si” son identificados como un enigma que gira alrededor del abismo central de la Página*: ellos son la insinuación arremolinada alrededor del vacío constituido por el pliege central del libro. Y son ellos mismos el enigma que se trata de elucidar para descubrir las otras dos cifras que encuadran el 0 central del Número.

Generalmente se leen esos dos “como si” como una alusión soñadora, incompleta, estando el lector invitado a adjuntarles mentalmente los puntos suspensivos. Nosotros creemos más bien que esos dos segmentos no conforman dos locuciones hipotéticas incompletas sino que proponen una comparación precisa y constituyen, por tanto, dos frases nominales, sintácticamente completas. Para aclarar el sentido de esta comparación, debemos recordar el rol que juega, en la obra de Mallarmé, el tema de la decapitación. Ésta representa el símbolo recurrente de la purificación espiritual, bajo la forma literal de una separación del cuerpo y de la cabeza. Sabemos que Mallarmé intentó toda su vida escribir un poema alrededor de la figura de Herodías. Dicho poema –comenzado en 1864 bajo la forma de una *escena*– es retomado tardíamente en un texto trabajado hasta su muerte, en 1898, titulado *Les Noces d’Hérodiade*. Sin embargo, esta última versión, casi contemporánea de *Un golpe de dados*, trata con seguridad de San Juan Bautista y de su decapitación obtenida por Herodías/Salomé. *Les Noces* contienen incluso un canto del Bautista en el momento de su decapitación, su cabeza quitándose como victoriosamente del cuerpo del santo y lanzándose hacia el cielo antes de volver a caer. La decapitación, entonces, como símbolo del espíritu, libera el tiempo de su proyección furtiva y de las coacciones del cuerpo a tes de abrazarse sabiamente a la trayectoria declinante del sol, reconciliada con la Tierra, sin más esperanzas en el más allá.

Sin embargo, *Les Noces d’Hérodiade* trabajan sobre una configuración tipográfica similar a la de la Página del “como si”. El poema comienza en efecto con un “Si..” interrumpido por catorce versos (7x2) que constituyen un vasto paréntesis, antes de retomar el “ si.. ” inicial al final de catorceavo verso. Nuevamente hay entonces una diagonal de los si que reproducen la diagonal de los *como si*:

“Si..

La genuflexión como al deslumbrante

Nimbo gloriosamente redondeado allende

En la falta del santo de atiesada lengua

Su y vacante incendio
Quizás fuera también de la fusión entre ellos
Inmóviles por una aciaga colisión
De varios monstruos nulos cuyo abandono arruina
El hueco aguamanil y la torcida lámpara
Sin entregar jamás un recuerdo a la tarde
Que este aparador pieza hereditaria
Metal pesado usual donde el error ordena
Con ansiedad gloria extraña
No se sabe cual máscara áspera y feroz
Iluminó triunfal y urgentemente si
La quimera al rechazo de una ilustre vajilla
Ahora sin brillo es ella
Bajo su avaro fuego el cual no contendrá
La delicia esperada de la cena nupcial (...)»¹⁴

Sin embargo, como lo recuerda Bertrand Marchal al comentar este pasaje, “si” no es solamente una conjunción, sino también una nota musical: nota que toma su nombre precisamente de las iniciales *Sancte Ioannes*, de San Juan. “Si” es, en un nuevo sentido del término, la cifra –es decir, el grupo de iniciales– del Santo. Dada la posición inicial del si en *Les Noces d’Hérodiade*, no podemos creer que esa comparación se haya debido a un azar. El sentido verdadero del “COMO SI” aparece ahora de forma manifiesta. *Se trata de una comparación del tocado y del penacho del Maestro con la cabeza de Juan Bautista: la cabeza simbólica del Maestro, purificada por su separación con el cuerpo del poeta, gira alrededor del torbellino. Esa comparación del Maestro y del Santo anunciando la venida del Cristo, quiere significar que un acontecimiento decisivo va a suceder a la decapitación puesta en escena de este modo por el naufragio: ya no la venida del único Mesías, sino del único Número. Pero si comprendemos que SI es la inicial de San Juan, comprendemos de igual modo que él se identifica con una nota musical, esa que, en la escala de do mayor (aquella que todos podrían conocer, incluso Mallarmé), es la séptima nota de la octava.*

¹⁴ *Les Noces d’Hérodiade*. *Mystère*, “Prélude”, [I], OC I, p. 147-148. [La traducción pertenece a Ricardo Silva-Santisteban, disponible en *Stéphan Mallarmé*. Obra Poética. Tomo I. Madrid: Hiperión, 1980 [T]].

El texto que se sitúa entre los dos “como si” adquiere entonces una significación obvia. Retomémoslo segmento por segmento.

“COMO SI/ una insinuación simple”. ¿De hecho qué más simple que insinuar el 7 mediante el si? El siguiente segmento afirma entonces que el si está “envuelto al silencio”, a la vez porque él calla el número que cifra, y porque arranca la nota a la música instrumental para hacerle un don a la poesía, “Música del silencio”¹⁵ (“Sainte”). El “misterio” (palabra que mantiene de antemano la analogía con el comienzo de las *Les Nocces d’Hérodiade*, subtitulada: Misterio) se precipita desde lo alto de la página izquierda (primer *como si*) hacia la parte inferior de la página derecha (segundo *como si*). Esto se da por un torbellino a la vez de horror e hilaridad, hecho de miedo frente a la audacia métrica irremediablemente perpetrada en ese instante (ya que el Número elegido ha sido “depositado” en el texto bajo la forma del enigma), y de risa ante el acertijo infantil ocultado al lector bajo la apariencia de un esoterismo superior. El si es entonces un “índice virgen”, ya que no ha sido aún desflorado.

El todo representa una codificación perfecta del Número formulada en el centro exacto del poema. Como si=7; torbellino=0; Como si=7, o sea: 707.

No queda más que verificar que “consagrada” es la palabra 707. Es eso lo que hemos realizado en *Le Nombre et la sirène*¹⁶, donde hemos podido verificar, por un recuento numerado, que “consagrada” es la palabra número 707 del poema.

¿En qué ese número posee alguna propiedad notable que explicaría su elección por parte de Mallarmé? En aquello que “desdobla” el 7, y lo hace por tanto “rimar” con él mismo, más allá de la nada del 0, y del mismo golpe permite contener sobre esa forma dualizada los dos veces 7 versos del soneto. Permite entonces simbolizar a la vez el soneto, forma fija por excelencia; la rima, que impuso al Verso moderno el ser dual al contrario del verso antiguo (lo que marca la superioridad del primero sobre el segundo¹⁷) y la constelación temblorosa como un espejismo, bajo un fondo de vacío nocturno. El único Número es entonces un homenaje a la antigua regla; la metamorfosis lexical del Maestro le permite conservar, por remanencia, el recuerdo de la rima y de la forma fija.

Podemos deducir de ese resultado, la gran proximidad entre la diagonal de los *si* de *Un golpe de dados* y los de *Les Nocces d’Hérodiade*. Ya que no solamente las *Nocces* reproducen esta diagonal separando los dos si mediante los dos veces 7 versos, sino que el texto de este modo enmarcado evoca con insistencia, él también, la circularidad vacía del Cero. Es cuestión, en efecto, de la visión, por parte de la nodriza de Herodías, de un sol comparado a un “Nimbe là-bas très glorieux *arrondissant*/En le *manque* du saint”: el sol parece la

¹⁵ “Sainte”, *OCl*, p. 27.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 241-249.

¹⁷ Cf. “Solennité”, *OCII*, p. 200-201.

aureola de Juan-Bautista, con su falta, su vacío central. La misma “orbe” del sol será, en las líneas que siguen, aproximada a un plato de oro circular, vacío, y anunciador a la vez del aura de santidad y del martirio del profeta cristiano. Es, entonces, el mismo procedimiento de cifrado del 707 declinado de dos modos en dos textos escritos durante el mismo período. Añadamos, por anticipado, la presencia notable de un “quizás” (línea 5), del que veremos en un instante toda la importancia para el Número de *Un golpe de dados*: no hay dudas de que Mallarmé ha compuesto cuidadosamente ese “Preludio” de modo de hacerlo resonar lo más cerca posible del advenimiento del Maestro que acababa de componer.

Supongamos la aceptación de la existencia de una cifra lexical. Un número así producido ¿cómo responde, en el espíritu de Mallarmé, a la crisis del verso libre? ¿Cómo el simple hecho de contar las palabras de un poema y de proponer un acertijo con esa estructura podría estar a la altura de un acontecimiento que había “tocado al verso”? Hemos visto que se podía fácilmente asociar el 7, el 0, y el 707 que los articulaba a ambos, a una simbólica del soneto y de la constelación. Pero esto no confiere en absoluto a ese número particular la virtud de ser “el único Número que no puede ser otro”: es decir, un número que posea una necesidad métrica superior, en condiciones de superar el proceso en la contingencia de las reglas poéticas. Porque la métrica lexical parece, al contrario, más arbitraria aún que la métrica tradicional, no estando incluso en condiciones de apoyarse en las consideraciones sobre el ritmo, menos aún en una esencia reconocida de la poesía. ¿Para qué calcular tal cuenta? ¿Cómo el hecho de escribir un poema en el que se oculta la regla de adición de las palabras le confiere a su número una necesidad que no tendría de otro modo?

Para responder a este nuevo enigma, es necesario volver a partir del segundo desafío –además de la emergencia del verso libre– al que Mallarmé intenta enfrentar en la década 1985-95, a saber: la *respuesta* al arte total de Wagner que había “usurpado” a los poetas franceses “el deber” de fundar una religión del arte.¹⁸ El poeta cree que esta pretensión está destinada al fracaso, por una razón que alcanza no tanto a la obra misma de Wagner cuanto al género en el que se desarrolla: por una parte, la ópera o, si se quiere, el “drama musical”, no puede más que yuxtaponer la música instrumental al libreto, sin que la vaguedad de la primera coincida perfectamente con el sentido de la segunda. Sólo la poesía produce el Canto, en tanto que música intrínseca al verso, y no sobreañadida a él a partir de un momento autónomo de no-sentido. Pero sobretodo Wagner, para Mallarmé, es un hombre de escena: la debilidad esencial de su empresa residía en que, por mediación del drama, se contentaba con volver a la tragedia, cumbre del arte griego. Wagner no hizo más que trasladar al pueblo alemán lo que los trágicos ofrecían a los atenienses: verse a sí mismos, a través de la dramatización de su mitología, y por la escena someterse a una prueba reflexiva.

¹⁸ “Singular desafío que a los poetas le usurpa el deber con la más cándida y espléndida bravura, condena Richard Wagner”; *Richard Wagner: Réverie d'un poète français* (1885), OCII, 154-159.

Sin embargo, Mallarmé considera que no puede haber religión de la Escena para los contemporáneos: porque el drama no es más que *representación*, ficción –y los modernos no lograrían retornar a una religión representativa, habiendo tenido la posibilidad de probar mientras tanto la presencia real, “difusa” de lo divino mismo en la eucaristía. Los modernos han conocido un dispositivo superior a la tragedia, la misa, que en materia de religión ya no permite contentarse, en cuanto a su objeto de creencia, con una ficción dramática.

Ser aficionado a algo a lo que, en el fondo, ya no se sabría asistir, como transeúnte, a la tragedia, comprende un retorno, alegórico, hacia sí; y, muy de cerca, exige un hecho: al menos la credulidad en este hecho en nombre de los resultados.”¹⁹

Mallarmé estaba convencido de que el Cristianismo nunca sería superado si la poesía moderna se manifestaba incapaz de apropiarse de esa capacidad de difundir realmente lo divino, al pasar de la representación a la presencia. Sería necesario apropiarse de ese “tesoro” para poner fin al antiguo culto que no ha finalizado de morir, terminar “la negra agonía del monstruo que no quiere perecer”²⁰, y dar a esta potencia de advenimiento del “hecho divino” una configuración diferente por el solo hecho de su transportación fuera de la trascendencia.

Mallarmé, que desde 1866 (al menos) ya no es más creyente, en consecuencia está interesado, como hombre de arte, en el dispositivo de la misa, para que este funcione de otro modo que un dispositivo escénico.²¹ Señalemos que en el poeta no está la creencia de que extraer del adversario lo que le da su fuerza lo vuelva prisionero de su modo de pensar. Al contrario, en el caso de la presente operación, considera que aquello que se conseguiría al extraer la “difusión” eucarística de su coraza religiosa, produciría la única salida significativa y realmente innovadora, fuera de los cielos pasados, hacia la Tierra considerada como único destino. Por esta trasposición, lejos de insembrar una verdad íntimamente cristiana en una poesía que querría el canto desde aquí-abajo, remonta a una fuente más profunda que el Cristianismo, de la que éste no es más que un derivado.

Remontar río arriba la eucaristía, para comprender el origen de su potencia, es interrumpir su corriente en provecho de un nuevo río que habrá que continuar para haber trasvasado el origen. Tocar la fuente no es repetir, sino al contrario, es interrumpir la reconducción de lo mismo en provecho de una sinuosidad dispuesta río arriba de lo que ya hay. Es obrar según esta ley de la historia, que interdice la transfusión de una época a la siguiente: “Todo se interrumpe, efectivamente en la historia, un poco de transfusión (...) Lo eterno,

¹⁹ “Catholicisme”, OCII, p. 241.

²⁰ “Solennités”, versión del “National Observer”, 7 de mayo de 1892, OCII, p. 305.

²¹ Los principales textos que Mallarmé ha consagrado a esta reflexión son los agrupados en “Offices”, *Divagations*: “Plaisir sacré”, “Catholicisme”, “De même”, OCII, p. 235-244.

lo que apareció, rejuvenece, se hunde en las cuevas y se derrama: nada nuevo, de ahora en adelante, nacerá más que de esa fuente.”²² Y es precisamente eso lo que suspende Wagner, que no propone más que la reconducción al “arroyo” griego. Recuperación condenada al fracaso, porque tampoco Grecia se transfundirá: “Todo [en Wagner] se remonta hasta el arroyo primitivo: no hasta la fuente.”²³

El desafío para la poesía es el de remontar hasta la fuente *poética* de la eucaristía, para liberarla de un desarrollo cultural que le impide acceder plenamente a su propia potencia de “difusión”. Se ve que la primera dificultad de tal empresa sería la de considerar el modo de presencia/ausencia de lo divino permitido por la eucaristía, no como un modo aún parcial de una presencia plena –la de la Pasión, o la Parusía– sino como el modo último, y solamente real, de un divino descristianizado y desdramatizado.²⁴ La eucaristía cristiana conjuga, desde un punto de vista mallarmeano, el recuerdo ardiente de lo que no ha tenido lugar (la Pasión) y la intensa espera de una inminencia que no se realizará jamás (la Parusía). Sin embargo, en la única presencia de la comunión con la “presencia ausente” de la divinidad es que se encuentra una verdad para indagar, ya que que sus dos lados, Pasión y Parusía, serían por defecto no tanto seres de ficción cuanto ficciones no reconocidas como tales. En ese sentido, el Cristianismo produciría la forma verdadera de lo divino pero para esparcirlo en ese momento celebratorio perpetuamente reconducido, y con la ayuda de un pasado y un futuro ficticios conjurados para producir ese resplandor, el de un presente ceremonial rasgado por la luz del falso-semblante.

No obstante, esta extracción deseada de la “difusión divina” fuera de la eucaristía no parece más que una idea avanzada pero sin estar continuada en sus textos teóricos ni precisada en ninguna parte la forma que se trataría de darle. De hecho, a primera vista, la aporía es banal: sea la “credulidad en el hecho”, que se paga con ilusión pero saca el beneficio del presente intenso; sea la desilusión, que reconduce el hecho a la ficción que la condiciona y paga la lucidez de una pérdida de todo presente verdadero. Sin embargo, el “desmontaje impío de la ficción y consecuentemente del mecanismo literario” no permite más que “extender la pieza principal o nada”²⁵: transferir la difusión de lo divino a tierras poéticas parece consagrarla a la confesión de su ser ficticio –de su plano de no-ser– quitándole precisamente lo que la hace superior al drama. La estetización de una misa puede producir solo un espectáculo, por lo tanto nuevamente una representación. Por un lado, Mallarmé es precavido respecto del desafío wagneriano, mostrando la impotencia de la ópera para superar al cristianismo por medio de la tragedia griega repintada con los colores en des-

²² “Catholicisme”, *OC II*, p. 242.

²³ “Richard Wagner”, *OC II*, p. 157.

²⁴ Y de hecho “desmitologizado”, puesto que el drama de la religión, se lo ve con Wagner, conduce finalmente a la puesta en escena de un fondo de Legenda (nórdica, en el caso de la Tetralogía).

²⁵ “La Musique et les Lettres”, *OC II*, p. 67.

uso de la leyenda nórdica; pero por el otro lado, parece cortar la rama que comparte con el mago de Bayreuth, condenando a toda forma de arte –tanto la poesía como el drama musical– a permanecer bajo la religión que sin embargo trata de superar.

Conocemos el diagnóstico de Mallarmé sobre su propia época, que desde su punto de vista sería, sin dudas, la nuestra:

(...) no hay Presente, no -no existe un presente. Falta que se declare la Multitud, falta -todo. Mal informado quien se creyera su propio contemporáneo, desertando, usurpando con igual imprudencia, cuanto del pasado cesa y que tarde un futuro o que los dos se vuelvan a llevar perplejamente en vistas a ocultar la distancia²⁶.

Nuestra hipótesis es que todo el esfuerzo de Mallarmé está condensado en la voluntad de constituir ese “Presente”, alcanzando *efectivamente* a resolver la aporía precedente según una lógica inédita: *el Presente no busca otra cosa que la Presencia real y difusiva de lo divino*, pero arrancada del paradigma cristiano para ser recuperada en los medios de la poesía, por lo tanto, en los medios de la ficción, de modo que no se evapore en pura ficción. El cifrado de *Un golpe de dados* es precisamente lo que permitía aportar una solución rigurosa a esta forma de aporía.

Antes de exponer el principio, expongamos de manera cronológica las principales etapas de constitución y resolución *poética* de los dos problemas de los que hemos hablado. En efecto, esta cronología es esclarecedora, en particular si se le añade, además de los ya evocados, ciertos textos que han participado en la solución:

-El artículo sobre Wagner, publicado en “La Reveu wagnérienne” el 8 de agosto de 1885.

-La crisis del verso libre se cristaliza en los años 1888-1889.

-La *respuesta* a estos dos desafíos se desarrolla, entre 1888 y 1895, en Notes, bajo la forma de una descripción ceremonial basada en el Libro (ceremonia del poema inspirado en la misa, contra drama musical procedente de los griegos) y atiborrada de números simbólicos (“métrica metamorfoseada” de doble faz: conservadurismo métrico/ verso-librismo erradicador).

-En 1893-1894, Mallarmé por primera vez parece aplicar su técnica del recuento de palabras, guiado por el imperativo del 7, aplicándola a dos sonetos cuyos temas (sirenas, naufragio, estrella) serán retomados en *Un golpe de dados*:

²⁶ “L’ action restreinte”, OC II, p. 217.

- “Salut”, que abre el poemario de 1899, es pronunciado con el título de “Toast” el 9 de febrero de 1893 en ocasión del séptimo banquete de *La Plume* (contiene 77 palabras); “À la nue accablante ...”, penúltimo en el mismo poemario, en *Obole littéraire* el 15 de mayo de 1894 (contiene 70 palabras).²⁷- El año 1895, que marca el probable abandono de *Notes*, es contemporáneo de tres artículos

-“L’ Action restreinte” (“La Revue blanche”, 1º de febrero de 1895), sitúa al poeta frente al obstáculo general de una falta de “Presente”.

-“Le libre, instrument spirituel” (“La Revue blanche”, 1º de julio de 1895) expone por primera vez el principio de la disposición espacial y de la variación tipográfica que estarán ambos en *Un golpe de dados*.

-“Catholicisme” (“La Revue blanche”, 1º de abril de 1895) finalmente da la fórmula del “Presente” buscado, como “Presente real”, extraído de su coraza eucarística.²⁸

-Sin dudas, Mallarmé comienza la primera versión de *Un golpe de dados* en octubre de 1896, momento en el que Lichtenberger le pide colaborar con la revista *Cosmopolis*, en la que el poema será publicado el 4 de mayo de 1897.

Esta cronología es evidentemente selectiva, buscamos solamente poner en relevancia que, en el seno de una multiplicidad de otras obras, existe una línea de fuerza que a una búsqueda aporética de largo aliento (marcada por *Notes*) le sucede una fase de resolución relativamente rápida (escritura de *Un golpe de dados*). La razón de este cambio [changement] de ritmo se da claramente a través de esta sucesión de datos. Después de haber intentado obtener durante años, sin éxito, una solución unificada para estos dos problemas, durante el año 1895 Mallarmé comprende que va por un camino errado. Porque no puede a la vez reprochar a Wagner el atenerse al drama y proponer, como lo hace en *Notes en vue du “Livre”*, una ceremonia de la lectura que también propone episodios manifiestamente ficticios,²⁹ donde ninguno en consecuencia supera la esfera de la representación. Remontar río arriba la representación exige que el poeta alcance a producir una “presencia real”, un “hecho” capaz de ir en contra al hecho de la Pasión. En verdad, si vamos al extremo del razonamiento mallarmeano, sería necesario que el poeta (incluso que la ficción, elemento de toda literatura) alcance la difusión de un hecho sacrificial –literalmente “hacedor de

²⁷ Sobre el recuento de los dos sonetos (y su variante), cf. *Le Nombre et la sirène*, op. Cit., p. 78-89.

²⁸ El texto que hemos citado, está extraído del texto final aparecido en *Divagations* (1894); la primera versión se puede leer (el cual tiene algunas diferencias, pero sin importancia decisiva) en *OCII*, p. 326-327.

²⁹ Mallarmé propone, bajo una forma apenas alusiva, una serie de escenas enigmáticas: el llamado de Dios a un hombre que duda; un doble desfile de ninfas, con el seno marchito; una ciudad desierta; una domesticación de bestias salvajes; las relaciones complejas de un anciano sacerdote y un joven obrero que parece salir como por partenogénesis; una invitación a una fiesta por una “dama”, invitación misteriosamente cargada de crimen y que se resuelve con la devoración del huésped.

sacro”– que, contrariamente al cristianismo, no repose más sobre una ilusión sino sobre una experiencia efectiva. Esto es lo que exige el “Presente” buscado. Ahora bien, una vez precisadas las condiciones del problema por los artículos de 1895, Mallarmé parece adoptar otra postura: aunque la aporía incube casi siete años en *Notes*, la solución se cristaliza rápidamente después de 1895 puesto que *Un golpe de dados* es comenzado al final del año siguiente y redactado en pocos meses en su primera versión. A la perspectiva tipográfica y espacial abierta por “Le Livre, instrument spirituel”, Mallarmé adjunta el principio del recuento lexical, puesto a punto antes en los dos sonetos de 1893-1894, en un momento donde se trataba sin dudas de “probar” la posibilidad de prolongar los recuentos del “Libro” de los elementos de la ceremonia hacia los componentes del texto mismo. Mallarmé ha comprendido, a la vez, por qué las *Notes* se hundían en un impasse y cómo el principio del recuento podía ser modificado para resolver ambos agudos problemas en un mismo gesto. ¿Cuál ha podido ser su intuición, y en qué el cifrado de *Un golpe de dados* pudo permitirle operar una apertura hacia la solución?

El fracaso de las notas provenía de dos insuficiencias:

1. Los recuentos alternativos a la métrica no producían ningún efecto de necesidad superior, sino al contrario, la impresión de un incremento de lo arbitrario. Bien se puede diseminar el 12 un poco por todos lados –precio, páginas, asistentes–, esto no hace más que acrecentar la impresión de que la voluntad del número fijo procede de una voluntad en el fondo política, como lo sostenía Kahn. Esto consiste en unificar la práctica del verso en vistas a su efecto comunitario y no en razón de sus exigencias internas. De esto, pues, la métrica no sale fortalecida frente al verso libre, sino al contrario.
2. La ceremonia no alcanza a extraerse del espacio de la escena, y cae bajo el mismo reproche hecho a Wagner. Ningún equivalente a la eucaristía es propuesto, ninguna “Presencia real”, ninguna “difusión” de lo divino son producidos por la lectura del Libro. Los episodios se suceden y el drama resta en la forma última de lo que es dado a leer, a escuchar y a ver.

¿Cómo Mallarmé podría superar estas dos aporías? Comencemos por la difusión, partiendo del enunciado crucial de “Catholicisme”: “El amateur que se es ahora de algo que, en el fondo (...) exige un hecho -al menos la credulidad en este hecho en nombre de los resultados.” ¿Cómo la poesía puede producir un hecho, o al menos la creencia en ese hecho? Dándose los medios para realizar efectivamente su tema, por el solo efecto de su escritura. Admitamos que *Un golpe de dados* contiene una métrica secreta. Mallarmé ha lanzado al mar aleatorio de la recepción histórica una cifra en la que nada le aseguraba que un día fuera descubierta. Sabemos que el poema retoma el tema de *La bouteille à la mer* de Vigny. En este último, un capitán antes de ahogarse en su nave, lanza a las olas una botella en la que pone “cálculos estelares” (es decir, cálculos de constelaciones que indican una nueva vía navegable), esperando que la Providencia los libere a algún desconocido. Ahora bien,

la diferencia entre el Maestro de *Un golpe de dados* y el Capitán de Vigny es que Mallarmé no se contenta con representar el lanzar azaroso: al mismo tiempo que lo escribe, lo *efectúa*. El poema es performativo porque Mallarmé hace que él escriba por el mismo hecho de escribir. Se describe a sí mismo, titubeante, preguntándose a lo largo de la composición del poema si va a lanzar su Número estelar al océano de la posteridad, si puede ceder a un gesto que corra el riesgo de no ser descubierto, y consternar a sus lectores si su descubrimiento no es nunca comprendido y juzgado irrisorio.

El poema de Mallarmé es, pues, reflexivo y performativo. Pero esto, en sí, no tiene ningún interés. En arte, la reflexividad es un procedimiento trillado y la performatividad está al alcance de cualquier juramento (decir “lo juro” me hace jurar efectivamente). Aquí, más bien lo que importa es que esas operaciones están articuladas conjuntamente por un procedimiento de cifrado que le confiere una propiedad notable: la de producir, por la argucia de la ficción, un hecho que por su realidad excede - e incluso desmiente- la ficción que la engendra. En efecto, lo que desde el inicio debe ser subrayado es que el performativo es el de un discurso que se da como ficcional: el de un Maestro que, afrontando un naufragio, titubea al lanzar los dados. Así como la ilusión de los Evangelios consiste en dar por testimonio auténtico lo que no es más que ficción, el *Un golpe de dados* hace exactamente lo contrario: *presenta como ficción lo que es real*. Se da falsamente como representación de un drama, mientras que es sacrificio auténtico. La ficción se anula así, redoblándose: por el descubrimiento de su cifra revela que su ser ficcional era él mismo ficticio. La ficción poética deviene el momento necesario de su auto-abolición en la efectividad.

Lo que faltaba en las *Notes* no era el recuento sino el tener por tema el principio de recuento, y el hecho de su disimulación voluntaria. No se disponía más que de una misa sin sacrificio verdadero, sin riesgo verdadero de un sentido perdido. Pero en *Un golpe de dados*, Mallarmé es el Maestro: es el lanzador real de un Número realmente escondido en la nube de los malentendidos de lecturas suscitadas por su poema. Y es comprensible que haya relación aquí con una forma de Pasión, sin trascendencia, pero no escénica. Aquella del poeta que arriesga la significación última de su obra a un golpe de suerte: librando al juicio del Azar eterno la tarea de permitir o no el descubrimiento de lo que ha alcanzado a su poema, por la fortuna de una lectura en la que el recuento sería justo. Porque nada en la obra permite adivinar este procedimiento, y solo un ensayo “al azar” –precisamente– puede permitir el descubrimiento. Sin dudas, todo fue calculado para que prime lo aleatorio. El Cristo sacrifica su carne en nombre del Padre, Mallarmé sacrifica el sentido de su obra en nombre del Azar. O más exactamente: asume el riesgo real de una muerte sin resurrección del sentido, a falta de haber admitido la suerte del desciframiento adecuado.

Desde ese momento, se entiende el apego de Mallarmé a una Métrica poética donde lo esencial no es tanto darle ritmo a sus versos sino asegurarles su dimensión posiblemente cultural. La Métrica secreta le permite al lector de *Un golpe de dados*, que lo convoca luego de haberla descubierto, evocar en espíritu la presencia de un poeta real, habiendo asumido el anonadamiento posible de su gesto. Es una “eucaristía mental” que hace de la lectura silenciosa del poema una ceremonia solitaria pero universal; quizá la única ceremonia que puede escapar a la ironía de los modernos, porque carente de la pompa inherente a toda convención, procura ser de esencia superior. El pozo de silencio que crea alrededor suyo la lectura mental (como lo incita un texto expresamente hecho, por su disposición tipográfica, más para ser visto por sí mismo que para ser leído por otros) es sin dudas uno de los últimos recogimientos que incluso hoy puede ser considerado por cada uno en un momento u otro, y que excede la mera idea de concentración intelectual. La ceremonia propia de la religión del arte no es pues colectiva sino individual y universal a la vez: sería el hecho de que todo lector de *Un golpe de dados*, por su silencio, conlleva una solemnidad portátil de la que irradia la presencia de un riesgo corrido en otro tiempo. Mallarmé habría finalmente renunciado a producir una ceremonia pública, la del Libro, para preferir un culto individual (como el verso libre) que sin embargo se vuelve común por una métrica compartida -métrica única porque se emplea en un poema único, sin precedente si sucesor. Síntesis de ambas potencias del verso, libre y regular, que era precisamente la cuestión de “la exquisita crisis”: ambos versos se vuelven los aspectos de un Verso fundamental, que la estallada tipografía contrariada y el recuento unificado, como así también la individuación estallante y la universalidad secreta, se constituyen como la fuente poética indivisa de la regla y de la no-regla.

Lo que queda es que nosotros no comprendemos lo que un Número tal puede tener de necesario. En efecto, para liberar la Presencia de su modo eucarístico original, no es suficiente con producir una pasión real (habiendo realizado un sacrificio). Es necesario que este hecho se proyecte al “infinito”, y no a un gesto simplemente humano. Es esta capacidad de alcanzar una forma de infinidad que simboliza el episodio mencionado de la “sirena” donde una entidad surgente del agua parece abolir el límite finito al que toda empresa humana está comúnmente condenada: una “roca/falsa mansión/inmediatamente/evaporada en brumas/ que impuso/un límite al infinito”. Ahora bien, la única potencia infinita accesible para el poeta de la Nada, es el Azar. Lejos de *Un golpe de dados* el enunciar el principio de un fracaso de toda literatura, sometida al azar del lanzamiento que la vuelve vana, gratuita y efímera; el poema dice, al contrario, que de aquí en adelante es posible hacer base sobre la única cosa que escapa al Azar destructor, es decir, el Azar mismo. Tal es la tesis, tan malinterpretada, del poema: “Un Golpe de dados jamás abolirá el Azar”. Ningún fracaso esencial de la literatura, lo cual prueba tanto el hecho de que el poema rompe con el inaca-

bamiento de Notes y culmina en la presentación de la Constelación, conjunto puramente humano de astros diseminados fuera de todo sentido.

Lo Eterno es pues el Azar, nuestro único Infinito. Pero en este caso, para que el Número no sea el producto de un lanzamiento contingente –para que, al contrario, adquiriera una dimensión necesaria- haría falta que ese Número se *fusionara* con el Azar en lugar de ser simplemente el resultado. Puesto que *solo* el Azar no es azaroso, el mero Número “que no puede ser otro” no puede ser más que aquel que viene a identificarse con él. Se trataría de que ningún golpe de dados pueda abolir el único Número capaz de ser el azar “en persona”. Al igual que el sacrificio de Cristo extrae su infinidad de ser el de un hombre-dios, sería necesario –por más extraña que pueda resultar la formulación- que el sacrificio del poeta sea el del “hombre-azar”, el de un hombre que haya devenido el Azar mismo. Y esta identificación de Mallarmé con el Azar debería realizarse por la mediación del Número producido en su propio golpe de dados: *un golpe de Maestro*, capaz de infinitizar [infiniter] tanto su resultado cuanto su lanzador.

Digámoslo nuevamente, no hay escapatoria: si Mallarmé quería seriamente producir una religión de la poesía –y lo quería sin dudas, el empeño de las *Notes* lo demuestra claramente- sería necesario, según sus propias conclusiones, que engendrase un “dios difuso”, una “Presencial real” capaz de competir con la que permite la eucaristía. Le es necesario engendrar un sacrificio efectivo –parte humana de la Pasión- pero realzado por el acto poético hasta alcanzar una dimensión más que humana. Ahora bien, para Mallarmé el único poeta disponible capaz de realizar este acto es él mismo. Pero le es necesario descubrir una vía para devenir el equivalente del hombre-Dios, la Nada en la era moderna, y producir el acto que haría de él un hombre tejido en la tela del azar por medio de la ficción.

Ahora, nos es necesario comprender cómo puede articularse esta infinidad del Número con la infinidad de su productor, el Maestro, o sea, Mallarmé en persona.

Sabemos que *Un golpe de dados* reúne temas ya presentes en un relato inconcluso, redactado en 1869 y luego abandonado: *Igitur o la locura de Elbehnon*. En ese retorno de inspiración de un antiguo intento, hay un elemento paradójico que no hemos subrayado suficientemente. El punto esencial no está en el hecho de que un texto abandonado después de treinta años parezca volver a la superficie por el retorno a algunos de sus temas. Lo sorprendente está más bien en que Mallarmé parece haber ido a buscar la *solución de una aporía* –la de *Notes*- en otra *aporía* –la de *Igitur*. Todo sucede como si éste estuviera extraído de lo inconcluso de las *Notes* volviéndose hacia *otro* texto inconcluso, y de su confrontación naciera un poema esta vez escrito de punta a punta y como en un mismo impulso. Diciendo esto, es cierto que sugerimos una hipótesis más, que constatamos en un hecho. El hecho, neutro, se reduce a préstamos temáticos y nocionales: el lanzar los dados, la Medianoche, la vacilación, el infinito, están ya en *Igitur*. Si nos quedamos con esta

constatación, bastaría contentarse con decir banalmente que Mallarmé habría utilizado los *materiales* del relato para reconfigurarlos en *Un golpe de dados*. Desde el punto de vista del poema de 1897, el relato no tendría valor más que por ciertos elementos que contenía y que podrían ser reutilizados por ellos mismos. La estructura de *Un golpe de dados*, su principio configurador, no serían préstamos de *Igitur*. Prueba de ello sería que *Un golpe de dados* fue concluido, mientras que *Igitur* no encontró el principio de su forma que le habría permitido su conclusión.

Ahora bien, nosotros no creemos en esta simple relación “instrumental” de *Un golpe de dados* con los relatos de juventud, como si el primero impusiera su forma a la materia del segundo. La intimidad entre ambos proyectos en efecto ha debido parecer tan fuerte a Mallarmé como para resucitar una trama que no había jamás reutilizado, aunque sea parcialmente (no hay ninguna de las partes mencionadas en su poesía entre 1869 y 1897). Pero, sin embargo, esta intimidad tiene interés por el hecho de que no puede estar fundada en la similitud de los dos proyectos, porque precisamente el primero ha fracasado mientras que el segundo supera un largo periodo de fracaso. *Todo sucede entonces como si la insuficiencia de Igitur reapareciera en tanto que tal como la solución a la aporía de las Notes*. Más exactamente, todo sucede como si, tomado en el contexto de la búsqueda de las *Notes en vue du “Livre”*, lo que en el pasado Mallarmé escribiendo *Igitur* ha podido valorar como un fracaso,³⁰ se le apareciera transfigurado en una resolución para sus presentes obstáculos. Es el fracaso mismo de *Igitur*, la fuente de su inconclusión, lo que transportada al “medio” de las búsquedas sobre el “Libro” aparece como el escape tan largamente buscado.

Nuestra hipótesis no significa por tanto que Mallarmé haya considerado retrospectivamente a *Igitur* como un éxito; en tal caso, lo habría salvado de la destrucción de sus inéditos, empujado al umbral de la muerte. *Igitur* es un fracaso, y a ese título, merece un auto de fe general reservado a todos sus proyectos abortados. Pero es un fracaso precisamente porque Mallarmé en ese periodo no tenía los medios para comprender que lo que se tenía entonces por un obstáculo era en verdad una apertura. Esta modificación del punto de vista no podía proceder más que de un largo trabajo preparatorio sobre la esencia misma de la poesía, del cual las *Notes en vue du “Livre”* fueron una etapa indispensable, aunque aporética. Es precisamente, pensamos, de esta conversión de la visión, de ese “golpe de teatro y de dados”, que procede la fulguración del poema de 1897: *ha habido resolución de dos errancias, una por la otra*.

³⁰ Fracaso no entendido en relación al valor literario del texto, sino solo a título de la inconclusión del proyecto, sabiendo que la inconclusión nunca ha sido de interés poético intrínseco para Mallarmé. Se puede marcar que la intención “terapéutica” del relato evocado por este en una carta a Cazalis estaba garantizada en la finalización del texto: “(...) te diría una sola palabra de mi trabajo que te acercaría: es un relato, por el cual quiero derrotar el viejo monstruo de la Impotencia, su tema, con el fin de recluirme en mi gran labor ya meditada. Si lo consigo [yo subrayo. Q.M] (el relato), estaré curado.” Carta a Cazalis del 14 de noviembre de 1869, OC1, p. 748.

Para comprender este último punto, partamos de la noción de “infinito” presente en ambos textos. Se ha visto en la página VIII de *Un golpe de dados* una “estatura” en “torsión de sirena” abofeteada, el tiempo de salir de las aguas, una “roca inmediatamente evaporada en brumas que impuso un límite al infinito”. Habría mucho para decir sobre esta “Página de la sirena”, excesivamente comentada, pero lo que aquí nos importa es determinar la significación del infinito en cuestión. Retengamos simplemente que una cosa (una “roca”) manifiestamente ha sido un obstáculo para la empresa del Maestro, obstáculo que tuvo que abolir para de-finitizar [dé-finitiser] el gesto poético. Ahora bien, el contrasentido aquí consistiría en creer que la roca en cuestión se identifica con el azar, con el que se choca toda búsqueda humana de absoluto, y que la obra llegaría a “evaporar en brumas” esto, para alcanzar la necesidad del Número. El infinito es más bien una propiedad del Azar mismo, y el obstáculo a sortear reside pues en el arte (la roca) que intentaría obstinadamente mantener los principios que quisiera antinómicos: creencias religiosas, reglas tradicionales, métrica finita (a título de “limitada”). El desafío es mostrar una métrica no ya opuesta al Azar, sino idéntica a él en proceso de constituirse: un metro del Azar, y no un metro contra el Azar; y, pues, un metro infinito como el Azar y no ya finito como lo que se le opone.

Pero ¿cómo el Azar puede ser nombrado infinito, y cómo un metro (un Número) sería, a su turno, infinito? Y en particular ¿cómo el metro lexical podría ser infinito, cuando su cardinal, según nuestra propia hipótesis, es finito (707)? Para responder a estas dificultades, es necesario pasar por la comprensión mallarmeana del infinito que hemos expuesto, de manera más desarrollada en *Igitur*

He aquí el pasaje importante:

Suena Medianoche –la Medianoche es que deben arrojarse los dados-. Igitur descende las escaleras, del espíritu humano, va al fondo de las cosas: como “absoluto” que él es. Tumbas –cenizas (no sentimiento, ni espíritu) neutralidad-. Recita la predicción y hace el gesto. Indiferencia. Silbidos en la escalera. “Estáis equivocados” ninguna emoción. El infinito surge del azar, que vosotros habéis negado. Vosotros, matemáticos expirasteis, yo proyectad absoluto. Debía terminar en Infinito. Simplemente palabra y gesto (...) Nada quedará de vosotros – El Infinito al fin escapa a la familia, que lo ha sufrido, viejo espacio, no hay azar. Ella ha tenido razón de negarlo, -su vida- para que haya sido el absoluto. Esto debía tener lugar en las combinaciones del Infinito con el Absoluto.³¹

³¹ OCl, p. 474.

En este texto, Igitur desciende a las criptas de los ancestros para “repetir” su gesto ancestral: la escritura del verso –simbolizado por el lanzar de a dos dados apuntando a producir el Doce perfecto (tanto del Mediodía cuanto del alejandrino). Parece el último representante de ese linaje y él solo encarna el absoluto, el último depositario de su legado. Pero así como los poetas anteriores han negado que el “azar” sea la fuente de sus versos, Igitur asume este origen, aprobando la ilusión de sus antecesores: es porque ellos han negado el azar que han alcanzado a absolutizar el valor de la poesía. En tanto que él escucha el silbido de los ancestros, que presienten la blasfemia que se va a realizar en esos lugares, Igitur les contesta que el infinito sale desde siempre del azar y que incluso su denegación formaría parte de las combinaciones permitidas por él mismo. Notemos que los “matemáticos” que han expirado designan a los poetas enterrados: ellos son los que han creído que los números del metro y del ritmo eran portadores de la medida absoluta de lo real, ya que la poesía tenía relación con la verdad al igual que la más alta ciencia.

El siguiente pasaje da el sentido de infinidad a aquellos que han expirado:

En síntesis en un acto donde el azar está en juego, es siempre el azar el que realiza su propia Idea afirmándose o negándose. Ante su existencia la negación y la afirmación terminan por fracasar. Él contiene el Absurdo –lo implica, pero en estado latente y le impide existir: lo que le permite al Infinito ser-.³²

El “azar” es pues infinito en el sentido en que cumple indiferentemente su idea, afirmándose o negándose. Los antiguos poetas han negado el azar, pero sin embargo es el azar, finalmente, lo que produce los versos más perfectos, el no-sentido está en la fuente del nacimiento de los poetas como de su inspiración. Igitur, contrariamente, va a afirmar el azar, pero esto es indiferente ya que es el mismo no-sentido que está en el origen de esta afirmación. Es ahí donde el azar “contiene el Absurdo”: el Absoluto es el Absurdo no solamente como no-sentido sino sobre todo como igualación por el no-sentido de tesis opuestas a su mirada. El azar contiene, a la manera de una contradicción ilimitada, tanto su refutación como su consentimiento, y sobre todo –tal es el nudo del drama de Igitur- no da más valor al gesto que le reconocía lúcidamente que a la ilusión de aquellos que, en su tiempo, estuvieron ciegos. La contradicción del azar ciertamente está “latente”, y es no actual, o lógica, sino que contiene en todos los casos los dos eventos más opuestos para el poeta: el verso que parece negar el azar en su más alto punto por su perfección, como así también aquel que por su mediocridad afirma la evidencia a título de cualquier avatar. Así como la fortuna puede producir, en el curso de una partida, un golpe donde la suerte le dé la apariencia de destino, igualmente producirá un verso que parezca inspirado por un dios. Pero es el mismo no-sentido que también producirá el golpe desafortunado y la estancia sin sabor. Esa desesperación ante la abolición de las jerarquías ideales sin dudas tiene, en un sentido,

³² OCl, p. 476.

una apariencia conveniente, pero su formulación se hace en términos de una radicalidad inesperada; desde ese momento, la lucidez, vuelta hacia el no-sentido, en lugar de ser valorizada parece desplazada por la igualación de toda decisión. ¿Cómo actuar desde ese momento? ¿En qué puede consistir el gesto de Igitur que intenta perpetuar lo absoluto de su linaje superando la denegación de la ausencia de sentido originario? ¿Para qué el verso todavía, si todo vuelve a lo mismo? ¿Si el verso y el no-verso, si el esplendor del verso y su contenido cualquiera son combinaciones del infinito? ¿Y cómo apoyarse sobre un Absoluto identificado con el Absurdo –cómo apostar al verso sobre esta potencia madrastra que no concede más grandeza a su reconocimiento que a su rechazo?

Es a esta cuestión que *Igitur* fracasa en responder. En efecto, Mallarmé considera dos finales simultáneos al relato sin llegar a elegir: ya sea que Igitur decididamente lance los dados produciendo un doce, bajo el silbido burlón y furioso de los ancestros;³³ ya sea el mover simplemente los dados en su mano y acostarse sobre las cenizas de sus ancestros.³⁴ De ese modo, y en ambos casos, Igitur no sobrepasa la condición finita de su linaje: produce un gesto que un gesto simultáneo también lo igualaría. No llega a reunir el infinito del Absoluto, que ha identificado, con el Absurdo en latencia. La vacilación de Mallarmé, indecible, entre dos finales, conduce pues a lo inacabado del texto. Igitur, al contrario de Hamlet que inspira el personaje, no dispone del acto por el cual sabrá rendir homenaje a su linaje sin ceder al sentido de su propio destino. Parece que el azar, haciendo que todo acto sea equivalente a otro, no puede fundar una conducta poética específica. La escritura del agotamiento interminable del verso (acostarse sobre las cenizas de los ancestros), así como la escritura del verso perfecto que desafía a la nada y a la tradición (lanzamiento de dados bajo los silbidos del linaje), todo esto, al final, es lo mismo ¿En qué el fracaso de *Igitur* pudo repentinamente aparecer como la clave de la solución buscada sin éxito en las *Notes*? Mallarmé, en 1895, busca el equivalente de una divinización real del hombre, que en términos de su pensamiento, viene de una fusión entre el poeta y el azar. Ahora bien, como se ha visto, el azar en *Igitur* es infinito en eso que lo contiene de manera latente desde perspectivas opuestas, al menos en cuanto a su fenómeno: el no-sentido manifiesto (cualquiera) como la apariencia del sentido extremo (verso perfecto y coincidencia afortunada) son contenidos en él como equivalentes, lo cual parece volver vana toda búsqueda de un gesto que sea el portador privilegiado. Y sin embargo, Mallarmé escribiendo el relato, había cumplido un gesto, *real* para él, y no “representado” como los de su personaje. Es un gesto que, en verdad, era superior a todo lo que Igitur podría aspirar: había abandonado el relato porque había *vacilado* entre los dos finales, según una vacilación indecible, es decir, sin resolución. Ahora bien: ¿qué es la vacilación *sino precisamente esta capacidad infinitaria [infinitaire] de mantener latente los opuestos en sí-mismo*? Dicho de otro modo: ¿qué es la vacilación sino el gesto paradójal (en tanto que

³³ OCl, p. 482.

³⁴ OCl, p. 477.

gesto de retención de todo gesto) por el cual un hombre participa de ese nuevo Absoluto que es el Azar infinito, que contiene en sí todas las opciones en potencia, tanto del sentido cuanto del no-sentido? Dicho de otro modo, el fracaso de Igitur, como en Hamlet, era el de querer salir de su indecisión y encontrar que esto resultara de esa finitización [finitisation] en el acto producido, poco importa cuál: la muerte, la tumba, la caída en el llamado espectral del linaje.

Divinizarse es titubear. Tener en sí la equivalencia de todo con todo, y así encarnar el azar, contener el absurdo no por su propia inmovilidad, sino por su activa inmovilización (inmovilizarse es un movimiento, un movimiento de interrupción del movimiento). Y el „esquema“ de la vacilación no es la catatonia, o el ensueño vagamente llevado por la asociación de ideas de no importa qué hacia lo que no importa qué, sino la intención de dos tentaciones contrarias, precisas y violentas, que hacen la resultante fija de dos furores en equilibrio. Si Hamlet es para Mallarmé “la pieza (...) por excelencia”, es porque su protagonista es “*el señor latente que no puede devenir*”,³⁵ latente precisamente como el azar que encierra en sí la elección no realizada de destinos opuestos. Alcanzar realmente y no ficticiamente “la Divinidad que no es más que sí misma”,³⁶ sería mantener ese devenir latente y adquirir para sí la estructura de una vacilación. Ahora bien, esta es la única “acción” del Maestro en *Un golpe de dados*: “el Maestro (...) titubea” en lanzar los dados o en conservarlos en su puño. “Titubear” es el verbo principal y único del estallido del cual el héroe del poema es el sujeto [sujet], puesto que al contrario de Igitur o Hamlet, nada es dicho para señalar una salida a su indecisión. El Maestro es el verdadero “señor latente”, quien logra mantener para siempre la irresolución del lanzamiento y del no lanzamiento.

Por lo tanto, esta tesis aparentemente va al encuentro de nuestro análisis anterior del cifrado: si el Número es el resultado de la cuenta lexical, entonces contrariamente parece que habría que decir que el lanzamiento ha sido bien efectuado y que la indecisión ha terminado. Y encima podemos observar que ha terminado en favor de la opción más alejada del infinito: lanzar los dados antes que guardarlos en la mano. En efecto, el Maestro, está escrito, titubea no en abrir la mano y lanzar los dados sino en “no abrir la mano” (Página V). Es decir que la tentación a la que el Maestro resiste desde el inicio no consiste, como se espera, en renunciar a la apuesta, es decir, al lanzamiento, sino por el contrario: la tentación sería la de tirar los dados en lugar de conservarlos. Es ante esta exigencia –tener el puño cerrado– que el Maestro parece desde el inicio retroceder, tentado por el golpe de dados. ¿Por qué esta inversión de términos en la tentación? Porque conservar los dados en la mano –como Igitur, mezclándolos en su puño– sería al menos mantener su resultado latente, estando más cerca del infinito que actualizando un lanzamiento

³⁵ “Hamlet”, *OCII*, p. 167.

³⁶ “Catholicisme”, *OCII*, p. 238.

Desde entonces ¿cómo conciliar la infinidad del Azar con la determinación del resultado en tanto cuenta lexical? De hecho, esta contradicción entre el número efectuado y la vacilación infinitizante [infinitisante] es precisamente levantada por el *azar estelar*, que al final del poema releva la indecisión del Maestro como la solución que él sólo no podía engendrar. El principio de este lanzamiento final es en efecto *trasladar la incertidumbre del gesto hacia la del Número obtenido*. En lugar de quedarse en la indeterminación entre lanzamiento y no-lanzamiento, *Un golpe de dados* consiste en engendrar un número constelar él mismo incierto. Hay lanzamiento, porque la indecidibilidad está cristalizada ahora en el Número del lanzamiento. Este es el sentido del enunciado de la conclusión: “Nada habrá tenido lugar sino el lugar, excepto, quizás, tan lejos como un sitio se fusiona con un más allá, una Constelación, esto debe ser el Septentrión.” Si el Número es celeste, es porque es incierto –puesto que el Septentrión adviene, por cierto, pero *quizás*. Mallarmé habría afectado pues la cuenta lexical de un coeficiente de indeterminación, sin duda bastante leve como para que casi estemos seguros de que tuvo lugar pero lo suficiente como para que su ser hipotético permanezca siempre no comenzado. Y de ahí vendría la necesidad del Número: este Número no puede ser otro, es decir que no podría ser reemplazado por otra medida que no sea denunciada por la misma contingencia, y esto por la simple razón de que el Número mismo ya es su otro. Es el 707 el que demuestra que hubo lanzamiento y, debido a una indecisión en la cuenta esparcida en el poema, no es el 707 sino quizá otro número un poco superior o inferior, cualquiera, que demuestra al contrario que jamás hubo lanzamiento (es decir, cifrado). Hay así retroyección del ser hipotético del Número hacia la de su lanzador real que es Mallarmé: éste, como autor de *Un golpe de dados*, sería fijado para la eternidad en la infinidad de su gesto/no gesto, confirmando a su sacrificio el alcance divino de una pasión azarosa. Mallarmé estaría hecho -tal es la quimera de un nuevo género (otra sirena)- de partes existentes inigualables y extrañamente ensambladas: una parte biográfica (Stéphane Mallarmé, nacido en París el 18 de marzo de 1842) y otra ficcional (el autor de *Un golpe de dados*, eternizado en su vacilación), dualidad que le conferiría la naturaleza más que humana de un poeta que contendría en él todas las opciones de la escritura. Y sobre todo esta irrealidad relativa le permite obligar la elección a todo individuo carnal (quien no elige eligiendo aún no elegir). *Entonces sólo así se comprende por qué sería necesario que el número estuviera cifrado*: porque, develado explícitamente, perdería toda potencia de incertidumbre. No es el 707, no más que cualquier otro número, el que es infinito: es el 707 (o cualquier otro número elegido) afectado por una cifra marginalmente indecidible. Bastante firme como para convencernos de que probablemente haya un cifrado, no lo suficiente para nosotros como para volverlo cierto.

La última etapa de nuestro análisis debe develar pues en qué consiste esta incertidumbre de la cuenta, pero también mostrar lo que en el poema puede ser interpretado como la sugestión de este tipo de procedimiento.

Este gripaje de la suma nos es ofrecido, en el poema, de las dos maneras estudiadas. Desde el inicio, en *Un golpe de dados* hay tres palabras compuestas. Ahora bien, entre estas palabras, hay dos que en la época se escribían sin guión: *au delà* [más allá] y *par delà* [más allá]. No disponemos de ningún criterio certero para contar estas palabras como dos o como cuatro. El criterio de la cuenta que da el 707 aún parece ser el más plausible: contar una palabra cada vez que esté separada de las siguientes por un blanco. Rendimos homenaje así a la potencia separadora de los blancos, cuya fuerza de viudez es esencial a la poética de Mallarmé. Esta vuelve a contar ambos términos compuestos por cuatro palabras sin rayas (au+delà+par+delà), pero para contar la tercera palabra compuesta como una sola palabra; la que, como se verá, contiene un guión que firmemente mantiene juntas sus dos mitades. Resta que otras posibles soluciones dieran otros resultados, haciendo indecidible -como lo queríamos- la cuenta justa.

Ahora bien ¿es serio pensar que Mallarmé realmente se fundó sobre tal artificio? Comencemos por observar que estas dos preposiciones intervienen en contextos a la vez similares y decisivos. La primera preposición, “au delà”, designa la posición del puño cerrado que tiene los dados “más allá de la inútil cabeza” (página V). La palabra localiza pues, según un cielo restringido a la altura del brazo del Maestro, los dados en latencia de su suma. La segunda preposición, “par delà”, designa aquello con lo que se fusiona la Constelación (Page XI). Tenemos pues por estos dos términos (donde el segundo es utilizado como un sustantivo) una topología de ambos lanzamientos de poemas: el del Maestro, vacilando; y el del afectado por el “PEUT- ÊTRE” [“QUIZÁ”] del Septentrión. Y estos dos “lugares” golpeados por la indecidibilidad, justamente son introducidos por las palabras que contienen la incetidumbre de la cuenta lexical. Seguidamente, si prestamos atención a la tercera palabra compuesta, descubrimos que se trata precisamente del “PEUT- ÊTRE” [“QUIZÁ”] final, escrito en mayúsculas. Si, esta vez, la cuenta uno a uno no tiene errores, la presencia de un guión, por oposición a las otras palabras compuestas, alcanza para subrayar lo arbitrario del Número, dependiente de una decisión de la lengua constituida sobre una “raya” unitaria que no es menor. Ese peut-être [quizá] es como el punto performativo del poema, porque Mallarmé, poniendo negro sobre blanco, ha infinitizado [infinitisé] su Metro, su gesto, y su identidad de autor. Es un peut-être [quizá] que se engendra él mismo y hace oscilar todo el poema sobre el eje de su incertidumbre. Finalmente, podríamos mostrar que un episodio de *Un golpe de dados* (el de la sirena que surge por un instante del oleaje) simboliza esta breve oscilación de la cuenta, borrando de un golpe de escama impaciente la “roca” de nuestras certezas contables. Pero para concluir querríamos exponer otro indicio, muy poco resaltado en *El Número y la sirena*, respecto a su potencia de confirmación de la hipótesis propuesta. Se trata de un segmento, evocando el puño cerrado del Maestro sobre sus dados, en el momento en el que éste es casi ahogado por las aguas:

legado en la desaparición/a alguien/ambiguo

Este extracto establece el carácter testamentario del poema: los dados son un legado; un legado del que el heredero es “alguien ambiguo”. ¿Pero por qué este alguien es llamado “ambiguo” y no “desconocido”, como es de esperar; lector todavía ignorado por el poeta, encargado de descifrar su herencia? Porque el legado no está destinado a “alguien” [quelqu’un], aunque sea el más atento de lectores, sino que más bien está conferido a la ambigüedad de su propio procedimiento. Porque el Número 707 es obtenido -según el principio de cuenta que propusimos- más que a condición de contar la palabra “quelqu’un” *no por una sino por dos*. Dicho de otro modo: el legado no es posible más que a condición de desdoblarse la palabra “quelqu’un”, como se desdoblan las palabras “au delà” y “par delà”. ¿Pero cómo esta “palabra” podría hacer “dos palabras”? Esto es posible sólo al comprender que el legado del lanzamiento, en lugar de estar destinado (no se sabe demasiado por qué) a alguien ambiguo [quelqu’un d’ambigu], está destinado a *alguien un ambiguo* [quelque un ambigu] (literalmente: doble, duplicado): en la cuenta-de-a-una de las palabras, a veces golpeada por la dualidad equívoca, precisamente como las palabras *quelqu’un* y *quelque un*. La confirmación más manifiesta del procedimiento de gripaje de la cuenta se da así en la explicación por el poema del sentido más profundo de su herencia: nos lega la posibilidad de que nada haya tenido lugar, por último temblor de la suma alegada.

Mallarmé pudo encarnar el Azar transformando una forma de vacilación astral, una Hipótesis infinita, resurgida por la lectura mental de una epopeya fijada en un destino sin asidero. El instrumento de su devenir indecible es un único poema donde el Metro, antes que cifrado, puede denominarse como “encriptado”: el secreto se da aquí bajo la forma de una tumba abierta, aproximadamente vacía. Lo divino en Mallarmé es un movimiento transeúnte –“transeúnte considerable”- llevado por quien habrá sabido hacer de su identidad de autor una tesis discutible. Hombre de carne unguado por la nada, existiendo aproximadamente y teniendo sin fin en su mano el destino de los poetas en tierra vana.

Traducción: Gabriela Milone y Franca Maccioni