

Música rota o lo inacabado en Mallarmé

Silvio Mattoni

Una analogía, más que un modelo, atraviesa todo el pensamiento de Mallarmé sobre la poesía, me refiero a la música, incluso a veces escrita con mayúscula, como en una carta de 1893 cuando dice que usa “Música en el sentido griego, que significa en el fondo Idea o ritmo entre relaciones”. Pero, ¿no es también aquello contra lo que parece luchar para poder significar o sugerir algo en lugar de nada? Porque detrás de la musicalidad en un sentido más estrecho, como eufonía o como regularidad métrica, acecha el vacío, la inanidad sonora que transformaría el poema en un simple objeto ornamental, algo para coleccionar. Transformar pues la banalidad de las palabras, su azar y su resistencia, en una idea y en un efecto de pronto asumidos por su disposición nueva, excavada en el poema, como tensión y como perforación de las capas más usuales de sentido, podría ser un lema para ciertos momentos de la poética de Mallarmé. Sin embargo, habría otro costado, quizás, no en lo que logra sino en lo que aspira a escribir, tanto en la ruptura del lenguaje, de la gramática, la convención gráfica y el género lírico, que lanzará con el *Golpe de dados*, como también en los proyectos obstaculizados, archivados, del Libro único, el Drama total o el relato absoluto descrito en *Igitur*. ¿Y qué lugar ocupa en esos archivos el proyecto inconcluso del *tombeau* de Anatole? ¿Qué lugar monstruoso de una expresión imposible para la conciencia de alguien que quisiera hacer el poema más que decir su crisis, su dolor? Esos 202 papelitos con palabras sueltas que no llegarán nunca a formar versos, a veces ni siquiera frases, serían como la fisura por donde el lenguaje deja pasar otra nada, no la propia, hecha de sonoridades, sino la espesa anulación de un ser que toda la sensibilidad brindaba como vivo, incluso como posibilidad casi ilimitada. Así, el *tombeau* de Anatole se

desmorona antes de ser erigido, y las palabras, dispersas como piedras resultantes de una explosión inesperada, un ataque sorpresivo, deberían ser recogidas para otro tipo de monumento, testimonio acaso. Es la música rota no por el vacío del sentido, por la arbitrariedad de la lengua, sino por el descubrimiento, aunque siempre se lo haya sabido, de que no es posible remediar ese vacío, ese capricho del habla. Si Mallarmé decía que las lenguas eran imperfectas por su diversidad y que esa imperfección se traducía en la falta de una lengua suprema, donde el pensamiento se revelaría quizá absolutamente, de alguna manera el verso repararía ese defecto, como un complemento superior que, añadiendo un pensamiento a la arbitrariedad sonora de una lengua, reinstalaría en el azar la noción pura. O sea: ante las vanas formas de la materia que el azar de las lenguas refleja de algún modo, por el esfuerzo de pensar incluso estéticamente ese azar, se trataría de elevarlo a un espacio no efímero, idealizarlo. Sin embargo, esta operación es histórica, sería factible una vez que la eufonía y la métrica tradicionales han cedido y que, en la crisis del verso, cada cual puede darse un instrumento propio a partir de un teclado virtual que estaba en la ortodoxia rítmica, pero también con su manera y su oído individuales, “en la medida en que sople, lo frote o golpee con sabiduría”, escribía Mallarmé. Pero lo que debería sugerir el poema entonces no sería la nada inferior, del cuerpo que se gasta o se enferma antes de su ser hablante, sino la nada superior, la idea, una cápsula iridiscente o prisma cristalino construido en el interior de la lengua y puesto en lo alto como su máxima realización. De allí que desde un principio, como proyecto de idealización de su hijo muerto a los 8 años, el *tombeau* de Anatole estaba destinado al fracaso, más aún, a la catástrofe de las mismas premisas poéticas de eternización por la lengua. ¿Cómo no ver que la modificación de ese niño real y concreto en una especie de eternidad producida por el poema que se está imaginando Mallarmé no sólo no lo reviviría, sino que además negaría su existencia, que haya vivido y haya muerto? Creo que Mallarmé lo vio, y no pudo seguir. Y los fragmentos que ahora leemos son la huella de que Anatole existió y murió justamente porque no son un *tombeau*.¹

Para entender el riesgo que corría Mallarmé, quisiera revisar el primer *tombeau*, el que casi por encargo le dedica a Edgar Poe y que al parecer

habría sido leído en la inauguración de un monumento a su memoria en Baltimore. Al menos la primera versión del poema apareció en un volumen colectivo de homenaje a Poe publicado en Norteamérica. Hay una inocultable ironía en estas circunstancias de escritura que Mallarmé no deja de señalar, refiriéndose a fechás, a banales ceremonias póstumas; así, cuando incluye el poema en una de las últimas recopilaciones que él mismo hace de su obra, agrega la siguiente nota bibliográfica: “Inserto en el ceremonial, fue recitado cuando se erigió un monumento de Poe en Baltimore, un bloque de basalto que América apoyó sobre la sombra ligera del Poeta, para asegurarse de que nunca volviera a salir de allí.” Por otro lado, la versión final del poema tiene un tono más heroico, más celebratorio, que la original. Así, donde al principio el poeta suscitaba con un “himno” desnudo el espanto de su siglo, finalmente terminará haciéndolo con una “espada”. Y el “triunfo” de la muerte “en esa voz extraña” habría sido anteriormente una “exaltación” de la muerte, algo quizás más ligado al *pathos* del artista agitado por su entusiasmo que una victoria clara sobre la incomprensión de la época, esa “hidra” que intenta negar lo que está oyendo sin poder evitar que “el ángel” les dé “un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Y justamente, en una segunda versión publicada en dos ocasiones hay una variante, que los editores de la Bibliothèque de La Pléiade no saben si atribuir a una corrección de la cual el autor luego se habría arrepentido o a una simple errata –aunque en tal caso debiera ser un *lapsus calami* de Mallarmé que no lo advierte dos veces– y en ese famoso verso dice: “Dar un sentido *demasiado* puro a las palabras de la tribu”. ¿No se vislumbra allí una sospecha acerca de esa postura de artista? ¿No se denuncia en el cambio de “*plus*” (más) por “*trop*” (demasiado) la pretensión del poeta angélico, elevándose con su ideal por encima de la tribu? Y hasta podemos pensar que Mallarmé volvió al “*plus*” finalmente más bien para evitar la cacofonía de dos letras “p” sonando juntas (“*trop pur*”) que porque confiara en última instancia en la salvación de las palabras llevadas a la eternidad y cambiadas allí con el poeta que se sacrificó por ellas para preservar su pureza. Porque la pureza no puede ser sino una virtud del que está muerto. Y declararse muerto para escribir será otro lema imposible de la experiencia mallarmeana.

Con respecto a la primera versión, "La tumba de Edgar Poe" tiene todavía otros cambios en los dos tercetos con que se cierra, se clausura, diríamos, como un mausoleo de granito negro cerrado herméticamente. Cuando se alude al adorno de la tumba que sería el poema, como una inscripción funeraria, se hablaba de "mi" idea, bajorrelieve deslumbrante si se lograra plasmar, pero luego se transforma en "nuestra" idea, con lo cual se acentúa el tono épico, de proclamación y casi propaganda de la poesía. Igualmente, el "bloque calmo" que cayó de un desastre para posarse "aquí" (*ici-bas*), antes era un "bloque oscuro" o tal vez "sombrio" que cayó "para siempre" (*à jamais*). Y el granito que debía mostrar su arista también "para siempre" (en esta repetición de la frase adverbial seguramente está el motivo del cambio) "a los negros vuelos del Blasfemo dispersos en el futuro", antes lo hacía frente "a los *viejos* vuelos de *lo blasfemo* dispersos en el futuro". ¿Qué podría ser este "Blasfemo", con mayúscula en la versión final, que sobrevuela la tumba del poeta y que parece dueño de la dispersión del tiempo por venir? Quizás lo que un filósofo cuyas ideas parecen resonar frecuentemente en Mallarmé había llamado "el trabajo de lo negativo", eso que hace que cada época tenga su poesía y que ninguna materia garantice la eternidad, que a su vez negaría lo particular del poema, lo anularía como tal para poder elevarlo al absoluto. ¿Sabía Mallarmé, y por eso ironizaba con el enfermizo Poe, que el Blasfemo iba a seguir volando en la dispersión y a pesar de la vanidad de la materia aun esculpida en las más orgullosas formas? ¿Sabía que el bronce superlativo de Horacio o el granito sombrío de Poe serían derrotados de algún modo por el tiempo y que la misma belleza como ausencia pura, convertida en idea, no podía existir sin las palabras históricas, arbitrarias y fugaces de un momento y una vida?

Sin embargo, el hijo no fue un autor, efecto de la obra cumplida, sino una posibilidad truncada por la desgracia. Y tampoco los papeles sobre Anatole llegarían a formar una tumba levantada contra el tiempo y la materia en las palabras depuradas del poema, sino que son un simple borrador, vano intento de borrar la muerte que será desmentido por la persistencia del dolor. En la hoja 146 de ese borrador, se lee:

que nunca
ojos futuros,
llenos de tierra
se
velen de tiempo

Donde los añadidos posteriores, según Jean-Pierre Richard, muestran que primero Mallarmé había escrito “ojos futuros velados de tiempo” y que “luego invirtió el sentido de la nota dándole la forma de un voto y una profecía”. Por otra parte, en el reverso de la hoja se lee, tachada, la palabra “monumento”, y debajo: “Poe”. La percepción inicial, insoportable, era que los ojos del niño serían velados, opacados por el tiempo que correría sin que su vida llegara a desplegarse, pero el anhelo de un acto de habla era que eso no pasara, que el muerto finalmente se convirtiera en la eternidad, no por sí mismo, como el poeta rebelado contra la hidra de su época, sino por obra del padre. Precisamente, el “padre”, más que el yo, será el héroe del esbozo mallarmeano, luchando heroicamente contra la muerte, contemplando las escenas que retornan de la enfermedad, diferenciándose del llanto de la madre, pensando. Pero no son las palabras las que, purificadas de su inanidad, vencen a la muerte, sino que una muerte particular, única, les imprime su huella y hace balbucear la lengua. Por eso el chico muerto también se resiste, en su ser particular, su anhelo de vivir, a la idealización de la tumba poética. Y Mallarmé lo advierte siempre: las escenas de la agonía, la visión del cuerpo enfermo y después muerto, hasta las mismas fotos de Anatole traen y no dejan de traer los restos de un combate perdido entre el impulso vital y cualquier forma suspendida que se piense como fuera del tiempo. Porque precisamente, más que la palabra *tombeau*, que se repite varias veces en el borrador y que parece estar presente en el proyecto de esa obra de consolución inacabada —aunque las tres partes o secciones que se describen parecen apuntar a un poema mucho más extenso que los sonetos a Poe o a Baudelaire, algo más parecido al “poema dramático” de atmósfera mítica y con parlamentos de personajes que por mucho tiempo intentaría Mallarmé—, el exceso de interpretación de Richard estaría en el nombre propio de Anatole, puesto en el título de

su transcripción. El proyecto, impersonal hasta cierto punto, sería la tumba de un hijo y el tema, la muerte de un niño. Sólo en esa separación entre la muerte concreta y su idea podía seguir llenando Mallarmé, siempre bastante ciclotímico, por llamarlo de algún modo, asolado por el abandono de los proyectos, esa cantidad de papeles, con planes, posibles escenas, posturas de personajes (“madre”, “padre”, “hijo”, “hermana”, “muerte”, etc., enfrentándose al lecho de muerte, al entierro, al vacío de los muebles y de la ropa que el muerto ya no va a usar).

Aunque finalmente el padre, que piensa al hijo para salvarlo de la muerte ya ocurrida y reabsorberlo, sacrificando la imagen y el nombre a la idea del drama en verso, no sólo termina siendo un enemigo del muerto sino que se culpa por la herencia azarosa que lo habría matado. ¿Y no se culpará acaso también por las declaraciones, si no por la búsqueda, en torno a la supresión de sí, ese juego con la muerte que la convirtió en idea y la hizo una aliada en la lucha con lo banal y la materia azarosa? Es lo que parece sugerir Yves Bonnefoy en un reciente ensayo que se titula *El secreto de la Penúltima*, donde analiza una prosa temprana de Mallarmé que celebraría de algún modo la abstracción; lo ideal en la posibilidad de darle ritmo al habla, aunque para ello deba morir su particularidad de acto y dejar solamente, en su pureza, la noción, la sugestión del pensamiento en ascenso hacia la lengua suprema, o el Libro absoluto, que viene a ser lo mismo. Sin embargo, ¿no alberga toda la poesía moderna, consciente de su historia, una contradicción similar? O sea: negar lo particular de una vida para que se vuelva un punto culminante de la expresión y después negar la retórica empleada para que se registre, como en hueco, huella dejada por su propia ausencia, la experiencia vivida. La poesía, como toda figura de lenguaje, contendría esa doble negación: decir una cosa por otra para darle a lo que no existe la dimensión de un objeto perdido, antes poseído. Así lo inaccesible se aloja en el recuerdo. Así el niño eterno daría la impresión de haber existido, aunque para ello Anatole deba ser borrado. Mallarmé, creo, no está dispuesto a esa crueldad. Mallarmé tiene un secreto: no puede hablar.

Alrededor de 1864, Mallarmé había escrito unos breves poemas en prosa, probablemente influido por el ejemplo de Baudelaire, entre los cuales hay uno que se titula “El demonio de la analogía”. Yves Bonnefoy, en

el ensayo que cité, no deja de señalar el parentesco del título con un extravagante relato de Poe: “El demonio de la perversidad”, que básicamente se refiere a alguien que ha cometido un crimen tan perfecto como inenarrable pero que de pronto se ve tentado a confesar, arruinándose, como quien no puede resistirse a saltar luego de haber comprobado la profundidad de un precipicio, la invitación del borde. Bonnefoy indaga por qué Mallarmé vería un aspecto demoníaco en la analogía, que debería implicar otra cosa, al menos en el sistema de “correspondencias” de Baudelaire. Sucede que la analogía, claramente ya en Baudelaire, es un mundo perdido, está atravesada por la nostalgia de lo perimido, se refiere a frases vaciadas de sentido, residuos que el presente aplastaría. En Mallarmé, es una música antigua, como la música del viejo verso semejante al laúd que nadie sabe ni quiere tocar y que se cubre de polvo en una vitrina. “¿Han cantado en sus labios palabras desconocidas, vestigios malditos de una frase absurda?”, empieza preguntándonos el narrador del poema. Y luego cuenta que había salido de su departamento con la sensación de un ala que rozara las cuerdas de un instrumento, inmediatamente reemplazada por una voz que pronunció estas palabras: “La Penúltima ha muerto”, en un tono descendente que representaría un encabalgamiento. Después de “La Penúltima” termina el verso y abajo seguiría: “ha muerto”, separándose “de la suspensión fatídica más inútilmente en el vacío de significación”. El anterior roce de una cuerda es reconocido entonces en la penúltima sílaba del verso en francés, *nul* (“nulo” o “nadie”), dado que *Pénultième* se acentúa al final con la última “e” muda. Bonnefoy señala que esa sílaba, siempre átona en el verso francés, no tiene la relevancia que tendría en otras lenguas, donde va acentuada por regla, sino que es el momento vacío, sobre el cual se salta, para llegar al último acento, decisivo, donde termina el verso. La nada del significado de la penúltima sílaba sería pues confirmada en la fantasía del personaje que habla en el poema en prosa después del fin de un verso, encabalgado con la muerte. ¿No estará hablando aquí también de esa crisis que el verso antiguo sufriría para Mallarmé, aunque se lo siguiera tocando como a un viejo instrumento, y que no sólo era una cuestión de ritmo sino también y sobre todo un agotamiento de sus posibilidades expresivas? La efusión personal, la anécdota

ta, el mero pensamiento discursivo ya no cabían en él, salvo a los ojos de una multitud obnubilada aún por las exequias del verborrágico Victor Hugo. El verso, si todavía existiera, debía depurarse de ese aspecto comunicativo, instrumental, separarse del universal reportaje para ser otra cosa. ¿Pero qué? ¿Habría que entregarse al ritmo ciegamente, o pensarlo, escribirlo y excavarlo hasta que haga de las simples frases unas variaciones prismáticas de la idea? Pero este diamante esculpido del pensamiento, ¿no está acaso también, como los instrumentos demasiado antiguos, hecho para ser guardado, encerrado en un cofre? ¿No se parece a las palabras *demasiado* puras sobre las cuales se depositan monumentos aplastantes?

La frase del poema vuelve como una voz que se repite en el oído del paseante, dicha por ese demonio parlanchín que, contrariamente al de Sócrates, no parece tener nada que decir o querer decir que todo lo decible es nada. El personaje se complace en repetir “La Penúltima” con un “penoso goce”, sintiendo que la cuerda del instrumento se tensaba en el sonido *nul* para después romperse, “y yo agregaba, dice, a manera de oración: ‘Ha muerto.’” De inmediato, puesto que el tono de persecución implica que habría una suerte de desasosiego o al menos desconcierto, el poeta se calma pensando en el valor silábico, en la anteúltima sílaba de las palabras, por lo cual esa frase sería un “resto mal abjurado” de una tarea lingüística, como quien habla de un resto diurno en el interior de un sueño, aunque en este caso sería al revés, resto nocturno en el paseo del día. El aspecto mentiroso y la fácil sonoridad de la afirmación lo torturaban, ante lo cual decide agotarla, desarticlarla en su significación acaso banal y se dice: “La Penúltima ha muerto, está muerta, bien muerta, la desesperada Penúltima”, según agrega, “con la secreta esperanza de sepultarla en la amplificación de la salmodia”. Pero de pronto, al pasar ante una vidriera y ver el reflejo de su mano como haciendo el gesto de una caricia sobre algo, siente que esa voz era la suya, que el demonio estaba en su voz, era su propia voz, “la primera, que indudablemente había sido la única”. No era un diálogo ni una discusión, ni una resistencia ante algo extraño, como la tarea de lingüística. El demonio era la voz que él tenía y lo tenía. ¿Y cuál sería el precipicio adonde tendería a lanzar al poeta su inquietante voz, “el comienzo de mi angustia bajo la cual agoniza mi espíritu antes dueño de sí”? La respuesta lo asal-

ta en la calle de los anticuarios donde una vidriera deja ver instrumentos antiguos colgados de la pared y en el suelo, palmas amarillentas y alas de viejos pájaros hundidas en la oscuridad. Son las alas que había rozado la sílaba *nul*, esa nulidad de una frase que no puede ser atribuida a ninguna intención. Esa coincidencia o confirmación visual de una fantasía auditiva parece puesta allí por otro demonio de Poe, menos trágico que el perverso, más bien cómico, que se llama “El ángel de lo extraño” – “*L’Ange du bizarre*” en la traducción de Baudelaire. Se trata de un personaje compuesto de cosas útiles pero banales: un barril, unos embudos, botellas vacías, que se le aparece al narrador del cuento de Poe como una alucinación de alcohólico advirtiéndole sobre su poder, que consiste en producir coincidencias insignificantes pero cuya suma, al cabo del tiempo, termina simulando un sentido y volviéndose una experiencia siniestra. Justamente, Mallarmé, en su poema, se aplica el adjetivo “bizarro”. Ante la visión de los instrumentos y las plumas, se escapa como una “bizarra persona condenada a llevar *probablement*e el luto por la inexplicable Penúltima”. Lo demoníaco se esconde pues en la analogía que se establece, tentadoramente, entre la sonoridad vacía de sentido y los instrumentos en desuso donde las alas muertas de aves embalsamadas no pueden rozar ninguna cuerda.

Sin embargo, la condena es sólo “probable”. Tal vez haya una esperanza en excavar el verso y en extremar su carácter sensorial para producir, si no la cosa como presencia, al menos la sugestión de sus efectos. Aunque siempre con la lucidez suficiente para no caer en el ilusionismo, creyendo que una atmósfera basta para explicar lo que existe. La “explicación órfica de la tierra”, que Mallarmé asignaba como tarea a la poesía, buscaría una experiencia unitaria, donde lo visto y lo escuchado, la imagen y el ritmo fuesen más que una mera representación de lo ausente. Si bien en la carta a Lefébure de 1867, donde aparece esta afirmación, en una especie de poética que parece necesitar demasiadas confirmaciones como para ser una convicción, la experiencia de la unidad de lo que hay se opone a la descomposición del yo. De alguna manera, cuando Mallarmé escribe: “Estoy totalmente descompuesto”, establece la condición para percibir lo único, en una búsqueda de ritmos que no estén escindidos del sentido. “De otro modo, agrega, uno no siente más unidad que la de su vida.” Esta unidad de lo par-

ticular, la propia vida individual, sólo podría comprobar las coincidencias y su casualidad siniestra, sobre lo cual escribir sería elevar a la categoría de destino la figura grotesca del azar: el laúd viejo o el barril parlante. Pero, ¿qué hacer ante la muerte de un chico de 8 años, cuyo horror sin sentido no es un ala fantaseada como roce de cuerdas, sino un martillazo que rompe la caja y el puente de ese instrumento guardado, atesorado para que sonara algún día plenamente? La unidad de su vida, la del hijo, se levanta ante la culpa del poeta-padre como un objeto inaccesible, ido, cuyo luto deberá llevar para siempre, una condena que *seguramente* ningún verso levantará. Quedan los borradores de esa lucha en la que no hay otra solución que la derrota. Una catástrofe, más que una crisis, había tenido lugar.

El mismo día de esa muerte, que los médicos no habían dejado de anunciarle al padre siguiendo un hábito secular y dándole la conciencia inexorable que lo separará por anticipado del hijo enfermo, Mallarmé todavía escribe en una carta: “Yo no creía que esa flecha terrible se dirigiera contra mí desde algún oscuro rincón indiscernible.” Y cuando va a llevar la carta al correo, a las tres de la tarde, Anatole muere. Aunque la flecha no se dirigía a él, queda clavada en el cuerpo de la obra que el padre se promete hacer. Según concluye en su introducción Jean-Pierre Richard: “su presencia, intuible aquí y allá, y por tanto su eternización, no se separan en definitiva —como lo había deseado su padre tan fervientemente— del destino de la misma poesía mallarmeana.” Cabe dudar, sin embargo, que esa eternización pueda ser otra cosa que una meta inaccesible y que si algo queda separado, en el envoltorio de 202 papeles con palabras sueltas y a lápiz, allí, en la ausencia de todo verso, fuera del ritmo y aun de la sintaxis, persiste la huella de una vida que no pudo vivirse. El proyecto inconcluso de un poema sobre la muerte, contra la muerte del niño, es el signo incompleto de un objeto ausente, recuerda lo que no llegó a existir, el joven, el hombre posible, que tendría la otra mitad de una medalla rota y que ahora no se podrá saber si habría significado reconocimiento o desdén. Pero la flecha sigue clavada en la idea de Mallarmé. En el fragmento 7, leo:

tu futuro

se vuelve

mi pureza

Una pureza que sólo podría ser el vacío o el súbito sinsentido de la ambición absoluta, como la que parece describir, con cierta culpa, el fragmento 13:

padre cuyo
corazón
late por proyectos
demasiado grandes

Palabras demasiado puras, proyectos demasiado grandes, que ahora se convierten en algo más ominoso que un ideal imposible de alcanzar pero de cuya existencia algunos trozos logrados darían fe, testimonio. Ahora lo imposible es hacer revivir a un muerto, es demasiado, y sin embargo Mallarmé lo imagina:

con don de palabra
hubiera podido hacerte
a ti, el hijo de la obra

Antes bien el muerto podría ponerle fin a todo llevándose al padre, que sin embargo hace una alianza con el fantasma vestido de marinerito, cuyas actas garabateadas quedarán ocultas, como un pacto, hasta el siguiente siglo. En su papelito 39, Mallarmé anota:

puedes, con tus
pequeñas manos, arrastrarme
a tu tumba – tú
tienes derecho a hacerlo –
– yo mismo
que te sigo, yo
me dejo llevar –
– pero si tú
quieres, por nosotros
dos, hagamos.

Sigue en el 40: “una alianza”. La alianza haría guardar la felicidad fuera de la tumba escrita, más allá de la poesía fúnebre, en la vida que queda y que el dios-niño le concede al poeta, soltándolo. Es la navegación en un bosque y un río que le gustaban a Anatole, únicas salidas de Mallarmé de su cansancio espiritual en años posteriores. Algo así parece decirse en el fragmento 49:

vela –
navega
río,
tu vida que
pasa, fluye

Como le escribirá a Verlaine en 1885, seis años después de la muerte del hijo, en un intento de autobiografía literaria que hacia el final resume: “Esta es toda mi vida desprovista de anécdotas, al revés de lo que han recogido desde hace tiempo los grandes diarios, donde siempre fui considerado muy extraño: escruto y no veo nada más, exceptuando los tedios cotidianos, las alegrías, los lutos interiores.” ¿No será acaso este recuerdo del luto privado, que irrumpe como la otra cara, oculta, de una vida literaria que recibe la admiración de los excéntricos, lo que lleva a Mallarmé a agregar algo más? En todo caso, no se trata de una anécdota, sino de una costumbre, casi un rito que se reitera siempre en el mismo lugar. “Olvidaba mis escapadas –le escribe a Verlaine– apenas siento demasiado cansancio mental, a la orilla del Sena y al bosque de Fontainebleau, en el mismo lugar desde hace años: allí me muestro completamente diferente, prendado sólo de la navegación fluvial. Celebro al río que deja sumirse en sus aguas días enteros sin que se tenga la impresión de haberlos perdido, ni una sombra de remordimiento. Simple paseante de botes de caoba, pero velero ferviente, muy orgulloso de su flota.” ¿No lo acompaña en el bote de domingo aquel “marinerito” cuya última travesía se imagina en los papeles guardados definitivamente? En el 185, leo: “marinerito / traje marino”, invocación tras la cual sigue, si obviamos los agregados posteriores en el manuscrito que registra Richard, este lamento: “una ola te llevó”. Aunque el río no tiene ese

balanceo siniestro del mar, donde se suspende el tiempo y que puede llevar a una vida distinta, remota, el sueño de Baudelaire que Mallarmé hereda sin saber que así estaba rechazando un don mucho más fuerte, más imperativo que el poema: la criatura implume que la blanca alimenta, pero no defiende. El río, al revés del mar que puede ser la muerte, lo lleva con sus cortos trayectos a repetir esas porciones de una búsqueda absoluta, interminable en una vida, pero que en ella puede dar muestras, destellos, fragmentos de luz como perdidos o esparcidos en la superficie resplandeciente del río y que para todos sean al menos una expectativa mientras dura el interregno de lo que no significa nada. La poesía, con la que se pueden pasar días enteros sin tener la impresión de haberlos perdido, parece prometer botecitos para cualquiera, para los niños que siguen estando y que vendrán después a reírse con la misma intensidad que Anatole, un dios privado, un lar invertido porque su imagen protege al padre, que desaparece con él para perdurar como un caso singular en nuestra biblioteca de escrituras y vidas.

En 1874, cinco años antes de la muerte de Anatole, con el seudónimo de "Ix.", que aparece como una incógnita para unirse a un misterioso soneto y a su rima inaudita, Mallarmé escribe una reseña de los libros de la temporada en su revista femenina, *La última moda*, que él mismo redactaba casi íntegramente bajo los nombres de Marguerite de Ponty, Miss Satin, Mme de P., entre otros. Ahí comenta un libro de Victor Hugo que se titula *Mis hijos*, donde la elocuencia del monstruo romántico no se detiene ante el motivo de sus dos hijos muertos. "Es un libro —dice Mallarmé— la piadosa ofrenda que dedica el genio hecho hombre de este siglo a la memoria de seres queridos y perdidos". No contento con eso, "sobre la doble tumba parisina de sus dos hijos", esas "páginas justas, serenas, amigas, luminosas" irían también a "servir de prefacio a su obra pronto reeditada". Según la escueta reseña, sólo él tendría derecho a proferir en voz bien alta lo que podía pensarse acerca de esos muertos. Pero, ¿tenía derecho? Muchos años después, Geneviève Mallarmé recordaría una frase de su padre sobre Anatole: "Hugo es dichoso por haber podido hablar, a mí me resulta imposible." ¿Acaso esa supuesta dicha de hablar sería como anexar el hijo muerto a la vanidad de la obra? Porque Mallarmé tiene mucho que decir sobre su dolor y el combate imaginario cuyos restos guardó en los papeles de un poema imposible. Pero el

peligro sería, como dice la reseña de la revista de modas, que “se mezclara el brillo de los hijos muertos con el esplendor paterno”. Sin embargo, prosigue Ix., “el padre ha venido a separar la gloria de ellos de la suya propia, diciendo con autoridad: ‘No, este es el rayo de Charles, no, aquel es el resplandor de François-Victor.’ Todas las madres, con triste admiración, comprenderán el gesto y lo seguirán con la mirada.” La distinción de los hijos, aun así, queda apagada por la prosa del padre, admirable a pesar de todo. Mallarmé no puede escribir el nombre de Anatole en el espacio ideal del poema, donde no figura, como si el luto fuera una moda paradójicamente eterna, o que al menos no se agota en el tiempo de una vida. Ahí, entre moldes para recortar, avisos de tapicerías, anuncios de los nuevos peinados, como una joya para muchas temporadas, cuando es “demasiado tarde para hablar de las modas de verano y demasiado temprano para las de invierno (o incluso de otoño)”, se exhibe el luto de un libro romántico para ser consumido por la triste admiración. Tampoco un libro absoluto, intentado sin saberlo por cualquiera que haya escrito, podría existir y al mismo tiempo escapar de ese destino circunstancial, azaroso. Pero la moda, la perpetua impermanencia, deja su marca incluso en el recuerdo de un muerto demasiado joven, en el absurdo traje de marinerito que se repite por generaciones en los cuerpos de los niños reducidos a miniaturas de otro mundo, adulto. Porque, ¿qué puede significar ese traje? ¿Y qué siniestro se vuelve su sinsentido cuando la única navegación pensable, imaginable, se hace sobre las aguas de la Estigia? Entonces es cuando la Moda revela su lazo con el final del cuerpo vivo que cree sostenerla, pero que sólo es su maniquí, y se vuelve una especie de *memento mori*, al igual que las fotos de otras décadas. Tal como escribe también Arturo Carrera, en su libro *La inocencia*, quizá pensando en la tristeza de Mallarmé o en la de muchos otros:

En cualquier lugar y en cualquier extremo
aunque éramos nosotros niños,
nosotros marineritos estúpidos
en la marea de la Moda
abrazada a la Muerte.

La misma ola de una circunstancia temporal, una fecha y un destino, contiene la agitación de la muerte por enfermedad y la ridiculez de los trajectos que ya nadie usará. Lo terrible es a la vez ridículo, si pensamos como Mallarmé que el niño no conoce demasiado bien la idea de la muerte o que ignora su sentencia. Así, increpa a la muerte como si fuera un personaje alegórico:

¡muerte – ridícula enemiga
– que no puedes infligirle
al niño la noción que eres!

No obstante, esa ridiculez de lo ignorado aumenta el peso que se atribuye el padre, que no puede negar lo evidente pero tampoco aceptarlo: “verlo *muerto*”, escribe. Y en el mismo fragmento, agrega: “voz que grita hasta / entonces – por el hijo mudo”. Aunque en el grito con que el poeta se enfrentaría a la muerte se esconde el triunfo final de ésta, que en su inexistencia, en su ser pura nada, no puede enfrentarse materialmente, con la materia de una lengua. En el papel 128, leo:

padre reinicia

ritmo tomado aquí
del acunamiento de
madre
suspenseo – vida
muerte –
poesía – pensamiento

Entre pensamiento y poesía, entre la idea de la muerte y la música recuperada de las palabras, el padre intenta acunar al niño, suspendiendo así el desenlace, en vano. Quisiera negar lo inmodificable, no abandonar ese cuerpo en su derrota como el cadáver de un naufrago que deriva sin ritos, sin ritmos. Y escribe lo imposible, lo inolvidable, lo que no puede someterse a la vanidad de un bibelot musical hecho de palabras:

cerrar los ojos
– no quiero
cerrar los ojos –
– que me mira-
rán siempre

Aun cuando el cuerpo se vaya borrando, enterrado al fin, como letras de grafito en un papel abandonado por la blancura, de todos modos el pensamiento sigue presente y el vacío toma la forma del espacio desocupado, la ropa guardada, el borrador envuelto para cuando ya no sea preciso ser artífice de una obra.

verdadero duelo en
el departamento
– no cementerio –

muebles

Y sigue en otro papel:

encontrar ausencia
únicamente –
– en presencia
de ropitas

Aunque quiere idealizar la memoria del muerto, transformarla por el poema en “espíritu puro”, el padre siente que lo invade la nada. La noción pura sugerida por el artificio superior, que remediaría la arbitrariedad o artificio azaroso de la lengua y la historia, no puede originarse en el punto delimitado de un hecho terrible, donde introducir veladuras y combates con la mera designación de lo que fue sería más difícil de sobrellevar que declararse “perfectamente muerto”. La música se rompe en el borrador para atestiguar un pensamiento y un dolor que ningún ritmo regular podrá velar. ¿Será otra música ésta, quebrada, gráfica e impublicable, que representan los 202 papelitos para el hijo perdido?

Qué, lo que digo
es cierto – no es
solamente
música —————

Acaso la música de lo terrible sea el destino de no conclusión que une toda obra a una vida cuya meta final es demasiado conocida. Así, Anatole se encontraría en una zona de lo inconcluso con la sanguinaria Herodías, uno de los últimos proyectos de Mallarmé que aspiraba a titularlo como “un misterio”. ¿Qué misterio? El de la unión entre la música del verso y un sentido, sugestión e idea al mismo tiempo. La siniestra alegoría de la muerte parece cernirse sobre el último travestismo de Mallarmé, simulando la voz de la bailarina bíblica:

Oh, desesperadamente bajo el ala desatada
oscura de la noche futura y violada
cuando tu pensamiento no subió más arriba

El pensamiento violaría la noche, en su ascenso, sólo para recibir el golpe desenfrenado, que nadie asesta, y confirmaría así la nada. ¿Y no descendería más bien, como Orfeo en busca de Eurídice en el origen del mito que llamamos poesía aunque ya nadie lo crea? Pero el descenso de las nociones a las palabras, a la desesperación contraria de la rima y las sílabas contadas, comprueba la inanidad de la materia, sonora o corporal, ahí donde hasta la belleza se revela como inexplicable. Es la fascinación del cuerpo de Herodías, primera apasionada por la Moda, que sólo puede confirmarse con el acto de dar muerte a alguien, justamente porque alguien mira en ese cuerpo la presencia impalpable de la nada.

Dices, la duda entre la carne y la estrella
en la garganta nueva que apunta tu ceguera,
con ese freno sobrenatural que no es
la fría unión de una infancia con el horrible genio
el placer anterior incluso en la agonía
de la mirada puesta por alguien en la nada.

Y en esta superficie de alejandrinos pareados, que se desarma en el final planeado en forma de palabras sueltas, rimadas ya sin frase, pura crueldad y pura gratuidad que todo cuerpo, en su indiferencia ofrecida a la mirada, de algún modo representa, se abre de nuevo, como por obra de un tajo solicitado sin motivo, la ceguera del lenguaje, el punto ciego de cualquier poema. La unión de una infancia con el genio espantoso, en el origen absurdo de la vocación poética, no se explica por medio del freno sobrenatural, la detención del verso, aplicado a la sombría e inevitable corriente hablada del pensamiento. Oigamos las últimas palabras de Herodías, que se casa con el cadáver creado por su propia reflexión:

pronto			si al corte lúcido
la espada ayudó	en	suicida	
la fulguración			sentado
donde se hundía el ser			

Y en el último fragmento inconcluso, se describe como espada de la lucidez, novia inaccesible y fatal:

Surgida con el rayo dispuesto por su gesto			
la novia			adorable y funesta
en su vaina parada, nula de firmamento			
apenas el minuto inolvidablemente			
acá abajo			crisis
gota a gota			atesora
levanta	sin nostalgia y sin dañar		
al intruso			ya muerto
al intruso que	cada	niega	
una virginidad		para genio	

La pureza mortal de Herodías en sus bodas no consumadas, heredera de un antiguo proyecto que habría debido ser el drama total, la más audaz excavación del verso donde se destilaría un efecto pensado como absoluto, termina en su más íntima crisis, cuando las palabras ya no significan,

ni apuntan siquiera a la nada como tesoro de sonidos. Sin embargo, aquí abajo, mientras vive el que hace los versos y trata de pensarse, se levanta gota a gota, sílaba a sílaba, un testimonio de haberlo querido todo, lo imposible y la literatura, la fascinación y el dolor.

Nota bibliográfica

¹ El texto que se conoce como *Pour un tombeau d'Anatole* fue editado por primera vez en 1961, a partir de manuscritos conservados por la familia de Mallarmé (edición de Jean-Pierre Richard, Seuil, París). Recientemente, se tradujo al castellano: *Para una tumba de Anatole*, versión de Mario Campaña, Bassarai, Zaragoza, 2005. Lamentablemente, sin el extenso y necesario prólogo de Richard y sin sus notas sobre las variantes y características físicas de las hojas anotadas por Mallarmé.

También el texto de *Les Noces d'Hérodiade (Mystère)* fue publicado póstumamente, en 1959, a partir de un manuscrito que data del último año de vida del autor (1898). Hay una traducción castellana de Ricardo Silva-Santisteban en el libro *Dos poemas dramáticos*, Tusquets, Barcelona, 1972.

El resto de las citas pertenecen a la edición de las *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, París, 1945.

Varias de las ideas que aquí he tratado de desarrollar me fueron sugeridas por las lecturas de Yves Bonnefoy sobre Mallarmé, especialmente en su libro *Le secret de la pénultième*, Abstème et Bobance, París, 2005, y en su prefacio a la *Correspondance. Lettres sur la poésie* (Gallimard, París, 1995), titulado "L'Unique et son interlocuteur".