

# NOTAS SOBRE MALLARMÉ

Por Tomás SEGOVIA

**T**AL VEZ lo primero que salta a la vista en la obra de Mallarmé es su carácter negativo; su tendencia al anonadamiento, su obsesión por la sombra, el silencio, la esterilidad; su glorificación de la Nada y su constante desprecio de la vida. Ya en 1863, escribía a su amigo Henri Cazalis:

La tontería de un poeta moderno ha llegado hasta desolarse porque "la Acción no fuese hermana del Sueño" . . . Si el Sueño fuese así desflorado y rebajado, ¿dónde nos salvaríamos entonces nosotros, desdichados a quienes la tierra da asco y que no tenemos más que el Sueño por refugio? Oh mi Henri, abrévate de Ideal. La felicidad de aquí abajo es innoble . . . hay que tener las manos bien encallecidas para recogerla. Decir "soy feliz", es decir "soy cobarde" y más a menudo "soy estúpido". Porque es preciso no ver por encima de este techo de felicidad el cielo del Ideal o cerrar los ojos adrede.

El poeta que tal escribe tiene 21 años y está a punto de casarse con la mujer que ama y que vive con él desde hace meses. Tanta desesperación a esa edad y en esas circunstancias es verdaderamente inusitada. Tres años más tarde, en otra carta al mismo amigo insiste, yendo incluso más lejos, en ideas del mismo tipo. Después de reconocer que todo es apariencia y que sólo la materia existe, afirma sin embargo que hay una grandeza, la del poeta, definida como el "espectáculo de la materia, consciente de ser, y que sin embargo se lanza frenéticamente hacia ese sueño que sabe que no es".

Pero ésta es sin duda la primera forma, todavía sin desarrollar, de su idea. A ella le han conducido una serie de condiciones y de meditaciones. El sueño, en primer lugar. Llevando a sus últimas consecuencias el culto a la divagación y a lo imaginario que los románticos habían impuesto definitivamente como la suprema señal del hombre de espíritu, el joven Mallarmé concluía necesariamente en la innoble baja de la vida real. Pero Mallarmé no era un perezoso, todo lo contrario. De estas ensañaciones va a hacer un tema de meditación, un aprendizaje continuado, y pronto un verdadero ejercicio estético. A ello se añade desde temprano, además, otra experiencia central en él: la de la esterilidad: el poeta que en plena juventud, con una tendencia natural al formalismo, favorecida seguramente por el preciosismo reinante, se encuentra horas enteras delante de la hoja en blanco, sin poder trazar sobre ella ninguna frase que le satisfaga, en lugar de abandonarse a la desesperación y declararse vencido, se enfrenta a esta desesperación y acaba por sacar de ella algunos elementos esenciales de su concepción del mundo y de la poesía.

Por una parte, en efecto, su exigencia de perfección se ve reforzada, puesto que esa impotencia para crear es también una fidelidad que no acepta transigir con lo mediocre, y que prefiere la hoja en blanco a un producto inferior, siempre

posible, y capaz tal vez de producirle la ilusión de haber roto el hechizo. Al mismo tiempo, por otra parte, este respeto casi religioso por el Sueño, que sería sacrílego rebajar a una forma impura y aproximada, le va llevando a depurar cada vez más ese concepto, que se va convirtiendo en algo que podríamos llamar la Idea con mayúscula. El sueño de Mallarmé presenta desde el principio un carácter intelectual y abstracto que lo aleja del sueño romántico, más tumultuoso y ciego, más cercano al delirio o a la alucinación. Así poco a poco se va identificando con la ausencia, con la no realidad y con la Nada. Y cuando el poeta se convence de su pérdida de una fe en la otra vida, ("sueño" éste también, como lo llamará a menudo, mucho después, pero sueño insatisfactorio para ese riguroso pensador, seguramente por lo que tiene de ciego deseo irracional y porque se toma por real); cuando comprende, decíamos, que no hay nada que esperar más allá, entonces se encuentra ante un mundo de sombras y falsas apariencias, en el que sin embargo no renuncia a cantar, pero en el que cantará "como desesperado". El poema "Las ventanas" es bien característico de esta época.

Ahora bien, es preciso advertir desde ahora que hay en Mallarmé, además del deslumbrante don poético, un temperamento luminoso y hasta sensual, lo que algún crítico ha llamado Mallarmé el Fauno, y que coexiste junto al Mallarmé intelectual y ascético, o más bien por debajo de él, formando como su suelo nutritivo, dándole una savia que el otro depura y quintaesencia sin dejarla nunca aparecer en su estado natural, pero que depura, como es lógico suponer, unas veces más que otras. De cualquier manera, esta riqueza real, sobre la que se ejerce la extremada química del método mallarmeano, es sin duda la que da a su poesía su verdadero valor y su verdadero encanto. Todas las elucubraciones intelectuales del autor, por interesantes que sean, resultarían, puestas en obra, insoportablemente secas y sobre todo triviales como un juego de ingenio, si no hubiera precisamente este dramático dinamismo interior, esta elevación hasta lo casi impalpable a partir de algo bien palpable que se deja adivinar, o más bien presentir y que, a la manera de alguna sustancia destilada, circula por los alambiques como vapor cálido y cargado de aromas. Sin tales aromas, esos versos trabajados y calculados hasta los últimos detalles serían una geometría más o menos genial, una especie de difícil álgebra gratuita y desesperadamente ociosa; con ellos, en cambio, son poesía siempre, más o menos escondida, dislocada o enrarecida, pero auténtica poesía palpante. De esa luminosidad y sensualidad apenas disimuladas hay varios ejemplos en la producción de esa época, como el poema "Brisa marina" ("la carne es triste, ¡ay! y he leído todos los libros . . ."). Pero el ejemplo más famoso es sin duda "La siesta de un fauno", cuya primera versión, de 1865, retocada años después para darle la forma que conocemos, era mucho más significativa a este respecto.

Como los otros dos grandes fundadores del Simbolismo: Verlaine y Rimbaud, Mallarmé había sufrido también desde muy joven la fascinación de Baudelaire, que fue el verdadero capitalizador de su vocación. En él Mallarmé había encontrado la justificación de su tendencia instintiva a la sombra y a la muerte y su anhelo de fuga hacia ese "aire superior" de que habla Baudelaire ("Elevación"), y en el que su espíritu se movía "con agilidad". Había visto también allí, garantizados por el genio, su propio asco de la realidad y su propio dolor de estar vivo. Bien es cierto que Baudelaire, en el mismo poema citado, habla de una "indecible y viril voluptuosidad" que se parece bastante poco al gozo frío, intelectual y como asexual que Mallarmé obtiene en esos vuelos espirituales; esos "miasmas mórbidos" que dice Baudelaire en el verso siguiente revelan, al mismo tiempo que el conocimiento y el trato prolongado con la vida que es así calificada, una violencia muy carnal, reacción sin duda de un amor herido. El tono de Mallarmé es bien diferente: nada más alejado de él que la rebeldía y la violencia, con su apasionamiento bien visible bajo la apariencia del desprecio. El desprecio de Mallarmé, en cambio, es muy tranquilamente lo que es, y se expresa en sonrisas, en cortesía, en fría distancia y resignación superior. Si la palabra que con menos falsedad podría resumir la esencia de Baudelaire es tal vez Remordimiento, la que mejor pinta a Mallarmé es sin duda Virginitad. Palabras que además aparecen obsesivamente en las obras respectivas.

Pero también se sentía sin duda respaldado en otras tendencias más propiamente del oficio: estilo, procedimientos e incluso función en general de la poesía. No tanto, probablemente, en la realización que estas tendencias obtenían en la obra concreta de Baudelaire, cuya forma, aunque no lo dijo, no podía parecerle menos mezquina de lo que le pareció a Rimbaud; sino en algunas ideas sobre la poesía expresadas por el poeta de "Las flores del mal, tales como esa 'magia sugestiva que contiene a la vez el sujeto y el objeto' con que definía el arte, y aquellas correspondencias secretas en que perfumes, olores, sonidos se responden, de que habla en el soneto "Correspondencias". Todo esto suscitaba en él el desarrollo de un 'demonio de la analogía'. De esta 'magia sugestiva' que revela las correspondencias", Mallarmé había encontrado otra versión en la obra y las ideas de Edgar Poe, a quien se había acercado sin duda por el camino de Baudelaire, y que seguiría siendo toda su vida uno de sus dioses tutelares. De él había aprendido una poética de la *eficacia*, conseguida con el máximo rigor y la máxima lucidez. Así, reuniendo las enseñanzas de sus dos grandes maestros, había ido elaborando una concepción propia del estilo poético, que a los 22 años formula de este modo en una carta a Cazalis:

. . . invento una lengua que debe brotar necesariamente de una poética muy nueva, y que podría resumir en estas dos palabras: *pintar no la cosa, sino el efecto que produce.*

Un último rasgo importante, la tendencia al hermetismo, cada vez más marcada a medida que pasa el tiempo, puede entenderse también a partir de su particular concepción del sueño. Esa

necesidad, verdadero puritanismo del espíritu, que le hace temer todo rebajamiento, encarnación o hasta determinación concreta de un Sueño que cada vez imagina más vacío, es sin duda la misma que le hace envidiar la eficacia con que ciertas sectas místicas u ocultistas mantienen incontaminados sus misterios, gracias a la oscuridad de que los rodean y que sólo pueden traspasar los iniciados, seres a la vez superiores y capaces de difíciles esfuerzos y ejercicios —es decir, seres a la imagen de Mallarmé—, o por lo menos de lo que él quiere llegar a ser. “Toda cosa sagrada y que quiere permanecer sagrada se envuelve de misterio”: esta fórmula mallarmeana es de sus veinte años. Y concluye, naturalmente, que es preciso que la poesía auténtica no pueda ser leída por todos, y que hay que hacer su acceso difícil.

Hacia 1866, Mallarmé, ya en posesión de una idea y un lenguaje, se encuentra con la filosofía de Hegel. La idea es la de la Nada, en la que se reabsorbe la insalvable falsedad de lo real y sus apariencias mentirosas, y por tanto la poesía misma, y ante la cual no queda sino entregarse desesperadamente, a “ese sueño que sabe que no es”. En cuanto a la forma, es la de un exquisito, preciosista incluso, formado en el Parnasianismo y que va a añadir al dominio formal una “magia sugestiva” a lo Baudelaire, una lúcida eficacia a lo Poe y un herme-

tismo que, por su parte, no se parece a nadie.

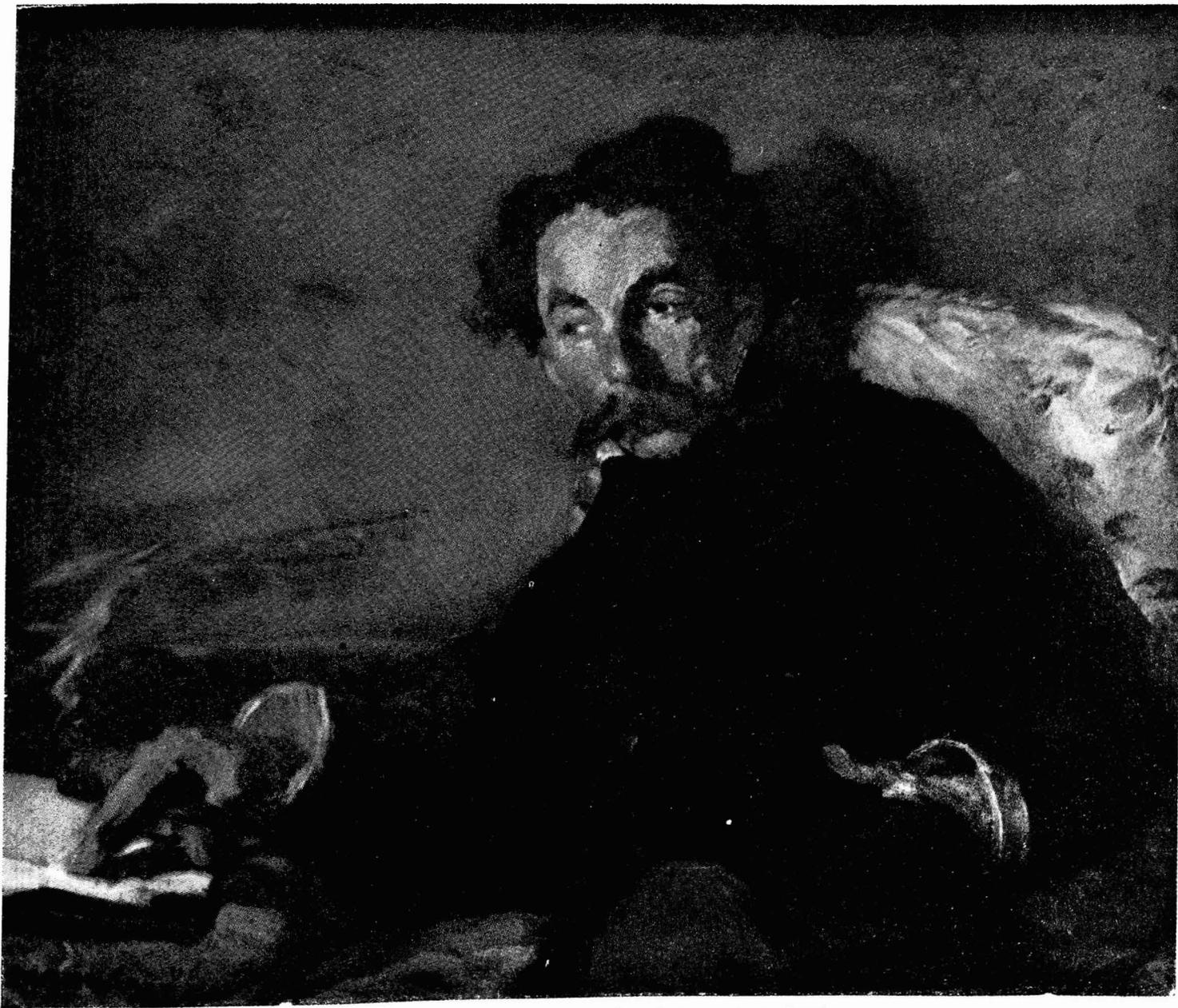
Pero sería injusto, una vez más, no colocar junto a este lenguaje y a esa idea, como el suelo en el que toman raíz, algo que podríamos considerar como la naturaleza misma del poeta y que, ya lo dijimos, es mucho más luminosa, mucho más entusiasta y hasta sensual que lo que este espíritu consumido por el fuego intelectual quisiera dejar ver. Citaremos por ejemplo estas frases que escribía a los 22 años, después de haber leído un libro de Banville:

¡Todo lo que hay de entusiasmo ambrosiano en mí y de bondad musical, de noble y de semejante a los dioses, canta, y tengo el éxtasis radiante de la Musa! Amo las rosas, amo el oro del sol, amo los armoniosos sollozos de las mujeres de largos cabellos ¡y quisiera confundirlo todo en un poético beso!

Dos años antes, en elogio al libro de un amigo, había escrito estas palabras que, como ha observado un crítico, son la definición exacta de *lo contrario* de Mallarmé: “Un ideal que no exista por su propio sueño y sea el lirismo de la realidad.” Pero es preciso comprender que si el intento de Mallarmé puede definirse volviendo del revés esta frase, y diciendo “un ideal que *exista* por su

propio sueño y que *no* sea el lirismo de la realidad”, de todas formas este intento es precisamente volver del revés lo que previamente existía del derecho, o mejor dicho superponer el revés y el derecho. Porque la poesía de Mallarmé no es esa pura abstracción que tal vez él quiso, sino que irradia una luz interior sabiamente reflejada por una superficie sin duda diamantina, pero que como los diamantes de verdad, no alumbra; la fría belleza de esta poesía no es sólo eso, sino, como decía Gide del clasicismo, “el triunfo sobre un romanticismo anterior”.

Que este triunfo Mallarmé lo haya llevado a veces demasiado lejos, es más que probable. Porque es preciso reconocer que por ese camino no va a ningún sitio. La orientación que a partir de 1866 va dando a sus ideas, bajo la influencia de Hegel, es cada vez más abstracta y más imprecisa, y me parece bastante claro que, a pesar de lo que dicen sus numerosos entusiastas, Mallarmé dejó escapar casi todo lo esencial de hegelianismo, al mismo tiempo que la ilusión de tener por fin un sistema le hacía perder no poco de sus auténticos impulsos poéticos. Lo único que tomó en definitiva de Hegel fue, de modo bastante pueril, una como autorización para glorificar la Nada. Pero olvidaba nada menos que la dialéctica, sin la cual no



Mallarmé.—“pintar no la cosa, sino el efecto que produce”

sólo la Nada deja de ser creadora, sino que el Ser mismo pierde su base; y olvidaba el tiempo, naturalmente: de su obra dice que está hecha "en circunstancias eternas". Se ve la diferencia enorme que lo separa de Rimbaud, dialéctico instintivo y furiosamente temporal, y de Baudelaire, dialéctico y temporal por el camino de un cristianismo esencial recobrado. Mallarmé en cambio se queda con un idealismo estático que se parece más, como ya se ha observado, a los misticismos orientales, sólo que sin Dioses. Y entonces llega a una casi mística de la ausencia y de la negación, donde lo desaparecido, lo destruido, lo quitado, el vacío que por otra parte nunca llega a captar como verdadero vacío, sino sólo como hueco, le producen no se sabe qué imaginarias delicias. Hasta el lenguaje le parece tener por función (y en esto es en lo que más se acerca a algunas ideas de Hegel) la supresión de aquello que nombra —pero en Hegel esto es un comienzo, en Mallarmé un fin:

Digo: ¡una flor! y fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto de los cálices sabidos, musicalmente se levanta, idea misma y suave, la ausente de todo ramo...

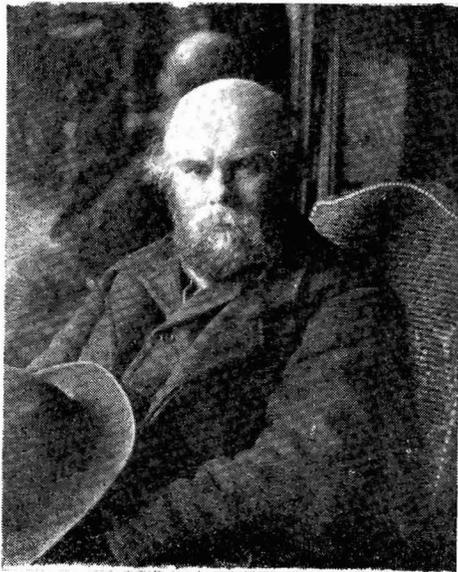
Pero esta negación que nunca pasa a la afirmación, que es "superior" a la afirmación, está casi en el polo opuesto de lo que Hegel pensaba. Ahora bien, el tema reaparece de mil maneras en toda la obra de Mallarmé, incluso en la poesía. He aquí cómo habla de un naufragio. ¿Habla? Más bien lo calla: dice: "A la nube agobiante callado... / por una trompa sin virtud... / qué sepulcral naufragio..." Pero, ¿hay tal naufragio? Quién sabe. A lo mejor es un naufragio sin naufragio —sin duda lo es: "O bien que, furibundo, a falta / de alguna perdición alta, / todo el abismo vano desplegado / sobre el blanquísimo cabello que se arrastra / avaramente habrá ahogado / el flanco niño de una sirena."

En el soneto "Pafos", el poeta imagina la isla de las Amazonas: no importa que la nieve "niegue a todo sitio el honor del paisaje falso. / Mi hambre que de ningunos frutos aquí se regala / encuentra en su docta falta un sabor igual. / Que uno estalle de carne humana y perfumante!... / Pienso más tiempo acaso perdidamente / en el otro, en el seno quemado de una antigua Amazona."

Pero tal vez sus más célebres cantos a la Nada son los tres sonetos que describen (en la medida en que puede descifrarse ese lenguaje hermético), el primero, el fuego inexistente de la chimenea que una cómoda de caoba y mármol sugiere, pero no lo es; el segundo, la rosa que no está en el jarrón que un brazo de candelabro no es; el tercero, la cama que no se encuentra detrás de unas cortinas que no son cortinas de cama. Difícilmente se puede ir más lejos en la suscitación del vacío, sobre todo porque el lenguaje, constantemente ambiguo, oscuro y dislocado hasta hacerse casi incomprendible, es como una definitiva negación más de aquello que, simbólicamente, logra casi no nombrar en el momento mismo en que lo está nombrando: "La pura vasija de ningún bre-

vaje / que la inexhaustible viudez / agoniza pero no consiente, / ingenuo beso de los más fúnebres" es el brazo de candelabro que sugiere un florero.

La idea de las correspondencias y analogías universales, Mallarmé, con su don de atención sostenida y su incansable trabajo perfeccionador, la lleva pronto más lejos que ninguno de los escritores de la época, entre los que estaba muy de moda. Para él, que juzgaba mentira la realidad toda, para quien la vida no había sido fácil y que se había refugiado en una evasión total y un amurallamiento interior sin paralelo; que era, en una palabra, el poeta de torre de marfil por excelencia — para él este juego simbólico de los sentidos ocultos tenía que ser más absorbente que para nadie. Nada le distraía, al contrario: las cosas se le quitaban de la vista apenas las nom-



Verlaine.—"la fascinación de Baudelaire"

braba, y tras esa ausencia —"la ausente de todo ramo..."— podía parecerle ver las verdaderas correspondencias. Pero hay una observación que me parece importante sobre el simbolismo de Mallarmé y en la que no suele insistirse. Si Baudelaire había sido el primero en hablar poéticamente de estas correspondencias secretas, lo había hecho de muy diferente manera. Él veía las correspondencias entre los perfumes y los sonidos, por ejemplo: es decir entre aspectos de la realidad exterior. Mallarmé en cambio se centra en el lenguaje: quiere hacer "un arte estrictamente imaginativo y abstracto, por lo tanto poético". Ya desde el principio tendía a depurar y abstraer el lenguaje: recordemos el verso famoso de la "Tumba de Edgar Poe", "Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"; o la frase ya citada sobre lo que el poema debe "pintar"; o el poema "El habano", etc. Pero ahora se trata de hacer un lenguaje verdaderamente abstracto, y por lo tanto reducir la poesía exclusivamente al mero lenguaje:

Aquello que debemos proponernos sobre todo es que en el poema las palabras —que ya son bastante ellas mismas para no recibir más impresiones de fuera— se reflejen unas en otras hasta parecer no tener ya su color propio, sino ser las transiciones de una gama.

El arte de Mallarmé es pues en gran medida abstracto. Es decir que a menu-

do no se propone *expresar*, como hacía Baudelaire, las correspondencias secretas de la realidad, o la analogía entre el mundo exterior y el mundo interior, sino que dando un paso más, elabora ciertas gamas de palabras (incontaminadas del exterior), que ya no *expresan* nada, que ya prácticamente no quieren decir nada, o lo que quieran decir no importa; sino que valen únicamente por la gama así producida, cuya armonía, en todo caso, simboliza analógicamente alguna armonía exterior. Pero estamos ya en un grado tan elevado de abstracción que perdemos pie por completo. Porque por un lado, si lo exterior es una mentira y en todo caso sólo puede tomarse como símbolo o parábola del mundo interior, y además Dios no existe, entonces ¿qué puede simbolizar, a qué puede referirse analógicamente la más sublime gama interior? Y por otra parte, si todo es analogía, y las gamas interiores posibles, en número infinito, simbolizan todas algo analógicamente, ¿qué sentido tiene una gama interior? La absoluta infinidad de sentidos equivale al absoluto sinsentido. No hay motivo para pensar que la primera idiotez escuchada en el tranvía sea un resumen simbólico menos perfecto de la inmensidad de los mundos que un poema de Mallarmé. Y entonces ¿por qué atribuirles algún valor o algún sentido especial?

Mallarmé trata sin embargo de distinguir algunas entidades que simbolizar, aunque suelen ser desilusionantes: el ritmo cíclico cuaternario de las estaciones, por ejemplo; pero es evidentemente una división artificial, y mucho más todavía cuando la aplica a las edades de la vida humana; además, ¿por qué tanta elaboración mental para representar lo cuádruple, cuando las patas de una silla lo expresan con tanta elegancia? Tal vez la idea de la superposición de sentidos, correlato analógico de la multiplicidad de sentidos de lo real, sea más lograda. Pero tampoco esto es ni tan profundo ni tan oculto.

El hermetismo simbólico de Mallarmé, cuando se descifra, es casi siempre trivial y decepcionante. Lo cual, a mi entender, tenía que ser fatalmente así, porque Mallarmé, no creyendo ni en la realidad ni en Dios, no tenía en rigor nada que simbolizar. Éste es el fracaso de todos los hermetismos. Mallarmé quería que lo sagrado —la poesía— se *envolviera* de misterio; no hay más que desenvolverlo y queda lo mismo que se puso al principio. El verdadero misterio no se "envuelve" de misterio, al contrario: es misterioso y cuanto más resplandece en la luz más irradia su calidad de misterio. Es la diferencia que hay entre un místico y un ocultista, entre un poeta y un culterano.

Sólo que Mallarmé sí es poeta, y gran poeta. Todo su desprecio de la vida no le quitó la felicidad que le dieron María Gerhardt primero y Méry Laurent después; todo su horror por lo real no le impidió hacernos sentir en carne propia la emoción de la brisa marina, el deseo sensual de un fauno o el perfume cargado de una cabellera; todo su simbolismo hermético, que en último análisis no esconde nada, no borró la palpación directa de su poesía, y toda su torre de marfil no le salvó de la deshonra de ser jefe de escuela y de revolucionar las letras, ganándose las admiraciones más desenfadadas que ha habido.