

DORE ASHTON

MALLARMÉ, AMIGO DE LOS ARTISTAS

poète, ami des peintres...
Theodore Duret

Cada día, durante diez años, Mallarmé, agotado por sus odiosas labores como maestro de escuela y sus diarias batallas contra pelotas de papel, se dirigía hacia el estudio de Manet. El poeta de treinta y un años que había llegado hacía poco de la provincia y era conocido sólo por unos pocos colegas, y el pintor, diez años mayor que él, templado en su batalla con los filisteos, encontraron asombrosamente que tenían muchas cosas en común. Ambos eran profundamente admirados por un pequeño círculo de artistas amigos y execrados por los otros. Ambos habían desafiado las frecuentes amonestaciones de sus críticos incitándolos a retroceder, a renunciar a sus métodos excesivos y a aceptar graciosamente la fama prometida. Para Mallarmé, Manet tenía además el atractivo de haber sido un amigo cercano de Baudelaire, cuyos ritmos e imágenes se habían grabado profundamente en su alma. "Marcado de romanticismo desde el nacimiento", como había escrito Baudelaire, Manet se había convertido en una figura controvertida. Al ser rechazado por el Salón de 1864 por su *Déjeuner sur l'herbe*, expuso en el Salon des Refusés y comenzó así su continua disputa con los jurados del Salón. En 1874, un año después de que Mallarmé hubiera aparecido en su vida, dos pinturas de Manet fueron otra vez rechazadas por el Salón, y el primero, retomando la tradición de Baudelaire, escribió un apasionado ataque contra los malvados espíritus que ocultaban al mundo los tesoros del pintor. Defendía con ardor las obras de su amigo, hablando desde la intimidad de su relación cotidiana con el pintor.

Él mismo, a los veinte años, ya había organizado, con una rara determinación, sus actitudes hacia el arte y su aprensión hacia el mundo. Cuando publicó *Herejía artística: Arte para todos*, declaró en el primer renglón la convicción que a partir de entonces nunca abandonaría: "Aquello que es sagrado, aquello que seguirá siendo sagrado, debe vestirse de misterio". La incompreensión por parte de las masas sólo podía provocar el desprecio del artista. Aunque durante años tuvo que someterse a la vida aislada de un oscuro maestro de escuela en pueblos provincianos, se aferró a sus principios y buscó un espacio espiritual rarificado en el cual revelar sus misterios. Su compromiso con la pureza lo llevó a estados desesperados que, como escribió en uno de sus primeros poemas, vaciaban su cerebro como una cubeta de pintura roja

derramada a los pies de un muro. Si el arte era, como Mallarmé creía profundamente, una función sagrada, y él, el poeta, una especie de sacerdote, entonces las terribles tareas que debía realizar necesariamente lo distanciarían de la multitud y le exigirían una concentración y una "autorrestricción que limita con la locura". Sus repetidas crisis de arrebatos durante la década de 1860 aparecen tanto en cartas como en poemas. En marzo de 1866 le escribió a su amigo Henri Cazalis que había llevado su poesía a tal profundidad que había descubierto un abismo llamado Nada. Esta misteriosa nada iba a ser palpable en su poesía futura y se definiría para siempre sólo en imágenes y lenguaje. Pero, en esa misma carta, Mallarmé se mostraba todavía luchando por redondear su idea en un sentido filosófico:

Sí, sí, *lo sé*: somos todos formas vacías de materia —vacías y sin embargo sublimes, porque hemos inventado a Dios y a nuestras propias almas. Tan sublimes, sin duda, que mi ambición es mostrar esta materia al volverse consciente de su propio ser y al sumergirse, a pesar de todo, desesperadamente en sueños que (como bien lo sabe) son inexistentes...

El verano siguiente, Mallarmé escribía que había "muerto y resucitado de los muertos con la llave de ese tesoro de joyas de mi último cofre espiritual". Había trazado un vasto proyecto, su *Obra*, que le llevaría veinte años completar. A través de él, el poeta, hablaría el universo:

Frágil como es mi aparición terrestre, sólo puedo permitir a las manifestaciones que son absolutamente necesarias para el Universo encontrar su identidad en este ser mío. Así, en el momento de Síntesis, sólo he esbozado la *Obra* que será la imagen de esa manifestación...

A través de sus muchas crisis, que llevaban la marca de la conversión mística, Mallarmé conservaba su visión de la *Obra* que lo conduciría a la impersonalidad y haría de él "uno de los medios que el Universo Espiritual ha encontrado para verse a sí mismo". Esto siempre significó para él un descenso, un flotar hacia dentro y un traslado inteligente a un lenguaje incantatorio. Años después, Mallarmé diría simplemente que el único deber del poeta es "la explicación órfica del Mundo". Como Orfeo, descendería para encontrar el lenguaje adánico, el *Ursprache* que le permitiría pintar su fábula del universo. Como él mismo dijo, "nada se puede hacer sin el Paraíso".

Mallarmé se exigía a sí mismo purificar el lenguaje, usarlo abstractamente para que pudiera "describir no al objeto mismo, sino el efecto que produce" —un efecto que sólo po-

N. de R. - Dore Ashton es una de las principales críticas de arte de Estados Unidos. Este texto fue enviado especialmente por ella para su publicación aquí, y ha sido aligerado de sus notas.

dría ser el resultado de pensar con todo el cuerpo. “El estudio del sonido y el color, de la música y la pintura, no importa qué tan bello sea, debe ser absorbido por el pensamiento para poder ser poético”. Cuando llegó al estudio de Manet, ya conocía el valor supremo de la rápida intuición capturada en la materia. Los sentidos tienen su propia manera de pensar. “Se aterrorizarían al escuchar”, había escrito, que he descubierto la Idea del Universo únicamente a través de la sensación”. En otras cartas subrayaba que todas las palabras deben ceder a la sensación. Para llegar a la verdad, las palabras deben ser despojadas de su carga de rancias convenciones, liberadas de la sintaxis habitual, reducidas a su esencia individual. Durante su doloroso combate crítico que se prolongó por lo menos tres años, había aprendido a valorar cada simple palabra y hasta cada simple letra del alfabeto. “La destrucción fue mi Beatriz”.

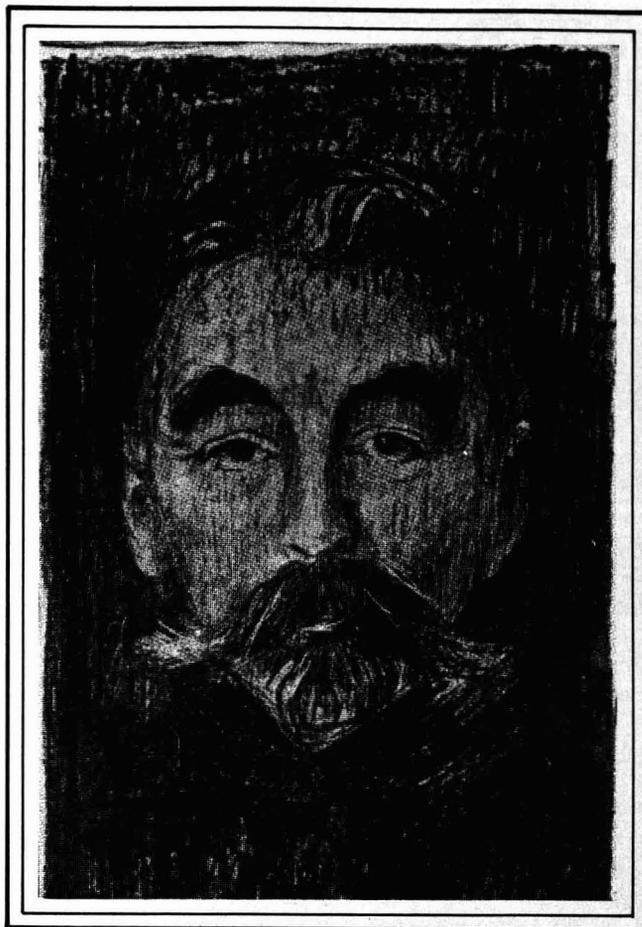
El poeta que podía aconsejar: “cedan la iniciativa a las palabras”, estaba en buena posición para entender la preocupación de Manet por la pintura misma como portadora tanto de la sensación como del significado. Mallarmé hablaba del instinto poético como algo al mismo tiempo liberado y derivado de la mente. La intuición surge de Mallarmé como una fuente, como una flama, suavemente. Conocía el valor del *furor* de Manet —al que describió como precipitándose hacia la tela vacía de nuevo cada día, como si nunca antes hubiera pintado. Cuando imprecaba al jurado oficial por excluir algunas de las pinturas de Manet, lo atacaba específicamente por no entender que la pintura es un arte cuyos orígenes están en los “ungüentos y colores”. La materia en su estado prístino, como la palabra a la que se ha pulido y limpiado de su manoseada historia, se convertía en una función enigmática de expresión. Él cedía la iniciativa a las palabras. Manet cedía la iniciativa a la pintura. Los sentimientos de Mallarmé hacia la independencia material de la palabra, tan parecidos a la práctica de Manet del trazo autónomo, se habían desarrollado cuidadosamente durante años. En 1866, escribió:

Creo que una vez que hemos definido perfectamente la forma poética, nuestro objetivo principal tendría que ser que las palabras del poema se auto-reflejen (ya que de entrada son suficientemente autónomas y no necesitan una impresión exterior) hasta tal punto que ninguna parezca tener un color propio, sino sólo las transiciones de una escala...

Veinte años más tarde reiteraba y redondeaba el principio:

Si un poema ha de ser puro, la voz del poeta debe ser acallada y la iniciativa tomada por las palabras mismas, las cuales serán puestas en movimiento al encontrarse de manera desigual y chocar... Yo digo: ‘una flor’ y desde ese olvido en el cual mi voz consigna toda forma floral, algo distinto a los cálices comunes emerge, algo todo música, esencia y suavidad: la flor que está ausente de todos los ramilletes...

La creencia de Mallarmé de que los materiales —palabras o pintura— del arte son de alguna manera autosuficientes, fue expresada de muchos modos. Una anécdota muy conocida, repetida por el poeta Paul Valéry, concierne a Degas, que había empezado a escribir sonetos. Cenando con Berthe Morisot y Mallarmé, Degas se quejaba de haber perdido todo el día tratando de escribir un soneto a pesar de tener va-



Mallarmé

rias ideas. “Pero Degas”, respondió Mallarmé “no es con ideas que uno escribe versos, *es con palabras*”. (El ejemplo de Mallarmé le sirvió mucho a Degas, a pesar de su abierto desprecio hacia las oscuridades de éste, como es evidente en un verso de uno de los sonetos que escribió sobre caballos: *Tout nerveusement nu dans sa robe de soie.*)

El interés especial de Mallarmé por la pintura, y su manera de verla dentro del compás de la poesía, quedan bien asentados en múltiples alusiones en sus propios escritos y en las abundantes memorias de sus admiradores que asistían a las famosas reuniones de los jueves por la tarde en su casa. El joven Paul Claudel, un asistente regular, recordaba que Mallarmé una vez le dijo que quería componer un libro totalmente a la manera de la pintura. Muchos de sus escritos, particularmente los poemas en prosa, se relacionan con las pinturas de su época y especialmente con las de Manet. Sin duda sus diarios intercambios con el pintor contribuyeron a su propio pensamiento. Cuando escribía, reflejaba efectivamente no sólo sus conversaciones íntimas sino el creciente reconocimiento de sus afinidades artísticas. En su primer artículo, tomó una posición que Baudelaire ya había planteado: que una pintura está “terminada” cuando ya lo está suficientemente. Mallarmé preguntaba: “¿Qué es una obra ‘no terminada’ si todos sus elementos están en armonía y si su encanto puede romperse con un toque adicional?” Sus propios trabajos, tan concentrados, y que constituyen a veces una sola oración continua, ciertamente se habrían desbaratado con cualquier palabra adicional. Los reflejos internos —le gustaba y usaba con frecuencia la palabra “recíproco”— perderían su transparencia si estuvieran sobrecargados. Su

meta poética cuando proponía que las palabras se “reflejaran”, una sobre la otra, hasta el punto en que ya no parecieran tener color propio sino que se convirtieran en transiciones de una escala de valores, encontró evidentes paralelismos en Manet. Mallarmé describió la pintura de Manet “*Le lingue*”, diciendo de los vestido y follaje que

sus contornos consumidos por el sol escondido y erosionados por el espacio, tiemblan, se derriten y se evaporan en la atmósfera que los rodea, lo que despoja a las figuras de realidad, pero parece hacerlo para preservar su verdadero aspecto.

La “verdad” que Mallarmé reveló en sus poemas muchas veces fue lograda al producir ese temblor, derretimiento y evaporación de contornos. Mallarmé, que a veces trabajó en sus poemas durante años, al mismo tiempo daba un valor supremo al “instinto poético” que surgía, sin ser convocado, para inspirar sus obras. Reconocía, como escribió después de la muerte de Manet, que el pintor había rejuvenecido la gran tradición pictórica “de acuerdo con su instinto”. En la breve apreciación elíptica de su último trabajo, *Divagations*, de 1897, había hablado del ojo y la mano del pintor, tan naturalmente cercanos:

de una infancia de viejo linaje ciudadano, nuevo, sobre un objeto, sobre las personas posado, este ojo —Manet— virgen y abstracto, conservaba entonces la inmediata frescura del encuentro, burlándose después, en la pose, con risa en la mirada de desprecio, de las fatigas de la veinteava sesión. Su mano —la presión receptiva, lista y clara— enunciaba en qué misterio la limpidez de la vista descendía ahí, para ordenar, vivaz, lavada, profunda, aguda o hechizada de cierto negro, la obra maestra nueva y francesa.

Manet fue el primero de un amplio círculo de artistas que Mallarmé frecuentó y quiso alistar como ilustradores de sus obras. Su primera y única colaboración verdaderamente exitosa fue con Manet, quien emprendió con entusiasmo la ilustración de sus traducciones de Poe. Siguiendo a Baudelaire, Mallarmé había visto en el poeta norteamericano un padre espiritual. Le dijo a Verlaine, quizá exagerando un poco, que había ido a Inglaterra para poder leer a Poe. Los principios poéticos de Poe —que el poema es un receptáculo de la Belleza y el poeta un traductor del Universo— fueron tempranamente asimilados en la vida poética de Mallarmé. Cuando tradujo *El cuervo*, la pequeña publicación a la que invitó a Manet a participar se convirtió en un proyecto compartido. La respuesta de Manet al poema, en seis litografías, muestra lo bien que había captado las obsesiones centrales de la poesía de Mallarmé. La primera presenta al poeta (con un parecido al mismo Mallarmé) encerrado en una oscuridad aligerada sólo por una lámpara que blanquea los papeles sobre su escritorio. El poeta está escuchando a sus “demonios de analogía”, como hiciera tantas veces Mallarmé, con sólo su lámpara para consolarlo. Esta imagen, que con frecuencia se encuentra en los primeros poemas y cartas de Mallarmé, es seguida por otras —puertas, ventanas, techos— centrales en la poesía de nuestro autor. La observación más asombrosa de Manet tiene lugar en la última de las ilustraciones para el verso “y mi alma desde esa sombra...”. Aquí, de la manera más ligera, Manet muestra únicamente una habitación desnuda, con una simple mecedora y sombras contorneadas: un equivalente pictórico de la enigmática “ausencia” que Mallarmé había hecho milagrosa-

mente tangible en su obra. Estas ilustraciones, con sus dramáticas luces y sombras, afirman la visión de Mallarmé de un “teatro espiritual”, un “escenario interior” donde las ausencias tienen que evocar el drama interior del poeta.

La siguiente proposición de Mallarmé a Manet fue que ilustrara el poema que había surgido de su crisis de diez años antes, y en el que había trabajado durante la década: *L'Après-midi d'un faune*. Cuando se había aventurado en este “interludio heroico con un fauno como héroe” en 1865, Mallarmé determinó de manera consciente hacerlo sorprendentemente distinto, “muy nuevo y muy hermoso”. Su fauno, animado con los impulsos eróticos provocados por el “tibio aliento del día” del verano y la visión de ninfas dormidas, es también un artista meditando la verdad de su experiencia: se pregunta “¿amé a un sueño?” A través del poema, destellos de sol, el murmullo de los carrizos, la rosada carne de las ninfas, continuamente renuevan y destruyen el sueño. El fauno, el artista, busca perpetuarlo en una forma de arte: su canción o poema. Nutriendo siempre su sueño de La Obra, con su innata arquitectura visual, Mallarmé trazó su poema con ciertos relieves tipográficos. El blanco de la página, al que siempre fue tan sensible, proveería las cesuras, pausas y silencios que exigía su ideal de musicalidad en la poesía. Cuando Manet realizó las ilustraciones, captó la importancia singular de los versos descendentes de Mallarmé y sus acentos blancos. Los cuatro grabados en madera, excesivamente ligeros, bajan por la hoja vertical como versos. Las ninfas son vislumbradas en su entorno de carrizos, pero envueltas en luminosidad, en la luz casi abstracta que Mallarmé conjura en el verso:

flota en blancura animal en reposo

Bajo ellas, las “pieles luminosas de las uvas” recuerdan el ardor del fauno y la estación. El fauno mismo aparece entonces, cerca de la tierra, sus ojos “atravesando los carrizos”. El “verso” de Manet se completa con una delicada evocación del follaje de la ciénaga. Toda la armoniosa página emana lo que Mallarmé, en el poema, llamó “el orgulloso silencio del atardecer”.

Quizás la sensibilidad de Manet hacia el poema fue intensificada por una actitud de desafío compartida. Cuando Mallarmé acababa de proponer la colaboración tenía la promesa de un editor que lo conocía sólo a través de otros poetas. El editor se resistió cuando Mallarmé ofreció al escandaloso Manet como ilustrador y sólo fue persuadido a visitar al salvaje pintor por los más diplomáticos esfuerzos de Mallarmé. Una vez que Manet fue aceptado, Mallarmé entregó su propio texto. El pasmado editor lo devolvió inmediatamente comentando que era “ridículo, demente, impublicable”. Manet había comprendido, como la página de grabados en madera atestigua, que Mallarmé realmente había hecho algo nuevo y hermoso. (El mismo Manet escribió en 1881 protestando: “Ustedes, poetas, son terribles y es muchas veces imposible darle forma a sus fantasías”). Sus ilustraciones tenían la intención de estar a la altura de la novedad del poema, reflejando preocupaciones contemporáneas —había trabajado a la manera de los bosquejos de Hokusai que estaban entonces muy en boga. Esto le acomodaba perfectamente a Mallarmé, que le escribió a un amigo inglés:

El placer que el Fauno le ha dado me complace... Manet se pondrá feliz de que haya disfrutado sus raras ilustraciones: mezclando, en un sentimiento completamente moderno, tanto lo japonés como lo antiguo...



Edouard Manet *La mujer de los bocks*

La relación de Mallarmé con los artistas siempre fue paciente y cálida. Parecía comprender, a diferencia de muchos hombres de letras, que el pensamiento de un pintor no debe entenderse en palabras sino en obras. Su entusiasmo era sincero y era dado a explosiones exageradas, lo que provocaba el afecto de los artistas. “Estoy contento de vivir en la misma época que Manet”, podía exclamar, y no dudaba en decírselo al artista mismo. La lista de sus admiradores entre los principales artistas de su tiempo es extensa, aunque entre ellos muchas veces confesaban que su trabajo los desconcertaba. Pero ellos y muchos otros sentían atracción hacia ese extraño buscador del Paraíso que predicaba cada martes en su pequeño apartamento con una voz didáctica, aflautada, como señalara Villiers de l'Isle Adam, “levantando al nivel de los ojos, en un gesto largo, espiral, un budista dedo índice”.

A pesar de los numerosos problemas, Mallarmé nunca dejó de tratar de involucrar a sus amigos artistas en estrechas colaboraciones. Algunas veces, como en el caso de Whistler, al que había conocido a través de Manet en 1886 o 1887, una afinidad intelectual facilitaba las cosas. Whistler, por ejemplo, compartía el interés de Mallarmé por la significación tipográfica de la hoja impresa. Cuando Mallarmé decidió traducir *Ten O'Clock Lecture*, de Whistler, y publicarla en *La Revue Indépendante*, éste le pidió que se asegurara de que tuviera “la misma disposición de párrafos y los mismos intervalos blancos que en el texto”. Whistler y Mallarmé se veían frecuentemente y mantenían correspondencia. Cuando una nueva edición de *Vers et Prose* de Mallarmé fue planeada en 1891, con una portada anunciada por otro artista, fue Whistler quien, al final, se la proporcionó —un retrato de Mallarmé que él mismo llamaba “una maravilla” y que muchos de sus amigos más cercanos consideraban la más característica.

Otros artistas del círculo de Mallarmé habían sido invitados a enfrentarse a su prosa y su poesía, una tarea que frecuentemente emprendían cautelosamente y que muchas veces no podían completar. En 1888, había concebido la idea de publicar sus poemas en prosa en una edición ilustrada por no menos de cinco pintores: Berthe Morisot, Edgard Degas, Auguste Renoir, Claude Monet y John Lewis-Browne. Morisot, consternado, le escribió a Mallarmé invitándolo a cenar, diciendo, “Renoir y yo estamos muy desconcertados; necesitamos explicaciones para el texto”. Monet, perturbado también por su encargo, escribió una carta extravagante y (sospechosamente) humilde, disculpándose por no ser capaz de estar a la altura de la “exquisita poesía” de Mallarmé. Degas se retrasó y al final no hizo ninguna ilustración. Sin embargo, compensó su negligencia con una estupenda fotografía. Degas puso a Renoir y a Mallarmé frente a un espejo en el cual el reflejo espectral de él mismo, la esposa de Mallarmé y su hija, sugiere ingeniosamente el clima de los poemas intrincados y especulares de Mallarmé. Pero el gran proyecto de Mallarmé no cristalizó, y finalmente Renoir fue el único en cumplir con su compromiso.

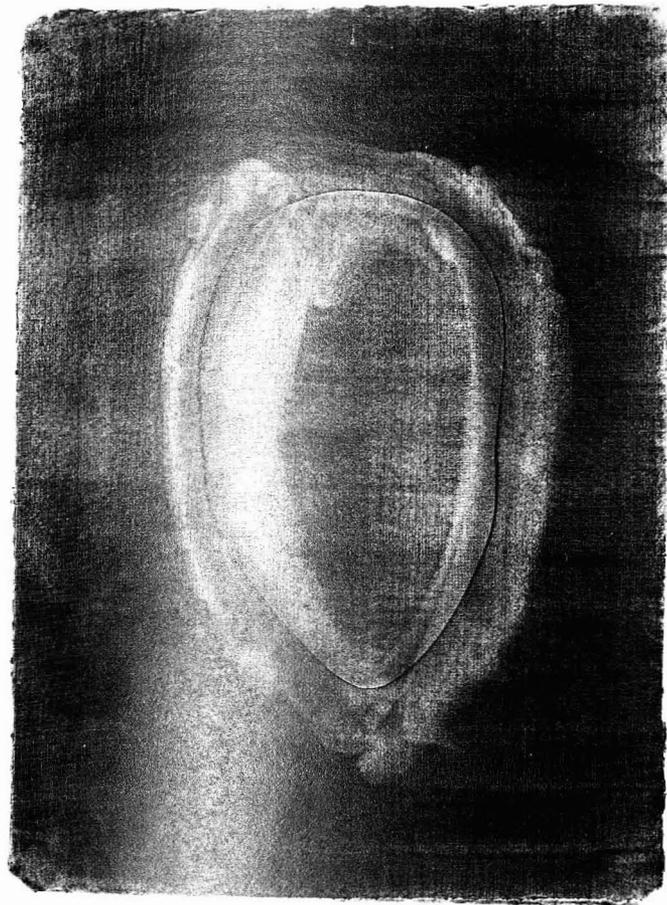
Hubo dos artistas —Odilon Redon y Paul Gauguin— que tocaron una cuerda prolongada en Mallarmé, que había sonado por primera vez en su ensayo juvenil con su inmortal primera línea: “todo lo sagrado que quiere seguir siéndolo está envuelto en misterio”. Mallarmé había conocido a Redon a principios de la década de 1880. Sus afinidades artísticas ya habían sido reconocidas por artistas amigos, uno de los cuales se refería a Redon como “nuestro Mallarmé”. Redon hacía tiempo que había descubierto para sí mismo que “*la matière a son genie*” —la materia tiene su propio poder

creativo— y que lo que quería hacer en su arte era “permanecer siempre en el dominio de lo equivoco”. Sus sueños, vastos y cósmicos, eran cercanos a los de Mallarmé, y su atracción por lo abstracto lo motivaba. Una vez había llegado incluso a ilustrar la célebre frase de Pascal: “Le silence éternel de ces espaces m'effraie”. Mallarmé se sentía cerca de Redon, al que frecuentemente invitaba a navegar con él en su barca sobre el Sena. Cuando Redon le envió las seis litografías de su *Homenaje a Goya*, Mallarmé respondió con un entusiasta comentario que era significativamente un reflejo de sí mismo:

...pero mi admiración completa va directamente al gran, inconsolable y obstinado Magus, buscador de un misterio que sabe que no existe y que por esa razón perseguirá para siempre, desde la congoja de su lúcida desesperación, porque *esa hubiera sido la verdad*. No conozco ningún otro dibujo que comunique tanto miedo intelectual y aterradora lástima como este rostro grandioso.

Este comentario sobre la placa de Redon titulada “En mi sueño vi en el cielo un rostro de misterio”, recuerda conmovedoramente las propias crisis espirituales de Mallarmé. Su admiración por la capacidad de Redon de mostrar los sueños fue expresada de nuevo en 1883 cuando habló de “muchos de nuestros sueños escondidos, dichos aquí silenciosamente por usted con tanta sutileza, tanto dolor, tanto poder”. En su compartido reino de símbolos, Redon podía “decir” silenciosamente, mientras que él, Mallarmé, podía “pintar” poemas de silencio. No es extraño, entonces, que Mallarmé contara con Redon para ilustrar su trabajo culminante, *Un coup de dés*, discutiéndolo frecuentemente con el artista en el último año de su vida. Redon sí realizó cuatro litografías, tres de las cuales han sobrevivido y son curiosamente inadecuadas al poema. Finalmente, nunca fueron publicadas. La estética de Redon se amplió de manera incalculable por su relación con Mallarmé, al que llamó después de su muerte “un aliado artístico en el que podía confiar absolutamente”. Innumerables pasajes en el diario de Redon sugieren que se había beneficiado de sus conversaciones con el poeta, sobre todo con aquella sentencia que dice que “el arte evocativo es como la irradiación de las cosas vistas en un sueño que también está permeado por el pensamiento”.

Mallarmé conoció a Gauguin sólo hasta 1889 o 1890, cuando el pintor se presentó una tarde en su reunión de los jueves. Su admiración por el que en ocasiones era deliberadamente un pintor rústico y que tan frecuentemente ofendía a las sensibilidades delicadas, se basaba en una exposición de pinturas recientes que provocaron una observación agudamente perceptiva: “Es extraordinario cómo alguien puede poner tanto misterio en tanta brillantez”. Mallarmé no limitó sus esfuerzos por ayudar a Gauguin a realizar su sueño de recorrer los mares del Sur. Respetaba, como lo escribió, el deseo de Gauguin de retirarse a la soledad. Mallarmé preparó con entusiasmo el banquete de despedida en marzo 23 de 1891, el cual presidió y en el que se recitó su traducción de *El cuervo* de Poe, causando una profunda impresión en Gauguin. Fue Mallarmé quien presionó al joven crítico, Octave Mirbeau, a escribir un artículo alabador sobre Gauguin, “ese artista extrañamente dotado que, yo creo, ha sufrido no pocas torturas en París”, para llamar la atención hacia la subasta de beneficio. Gauguin, a su vez, se vio inclinado a retratar a Mallarmé, primero en un dibujo a lápiz y después en el único aguafuerte que hizo en su vida, con fecha de 1o. de enero de 1891, en el que con agudeza caracterizó los



Sigh (1979)

rasgos del poeta, incluyendo sus puntiagudas orejas como de fauno, y colocando una cita del cuervo de Manet sobre su cabeza. Para el joven Paul Claudel, este era el mejor retrato y el más característico.

Aparentemente, Gauguin estaba seriamente impresionado por Mallarmé, al que citaba en sus diarios y cartas. En ocasiones, las opiniones del poeta parecían reflejarse en sus propias declaraciones. Por ejemplo, cuando regresó a París después de un año y medio en los mares del Sur, dio una entrevista en la que fácilmente pueden detectarse sombras de Mallarmé:

Mi simple objeto, que tomo de la vida diaria o de la naturaleza, es meramente un pretexto que me ayuda, por medio de una composición definitiva de líneas y colores, a crear sinfonías o armonías. No tienen ninguna contraparte en la realidad, en el sentido vulgar de esa palabra; no dan expresión directa a ninguna idea, y su único propósito es el de estimular la imaginación — así como la música lo hace sin la ayuda de ideas o dibujos— simplemente por esa afinidad misteriosa que existe entre ciertas composiciones de color y líneas en nuestras mentes.

Dos años más tarde, Gauguin le escribió a André Fontainas para dilucidar su obra principal, *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?* Dijo que pensaba en él como un poema musical sin palabras, y enseguida citó a Mallarmé: “La esencia de una obra consiste precisamente en lo que no está expresado; esto no está constituido materialmente, sino que está implícito en la composición de las líneas, sin color ni palabras”.

La historia de las colaboraciones de Mallarmé no termina con su muerte en 1898. Uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos se originó, como dijera Matisse, del “placer” de leer a Mallarmé. En 1930, Albert Skira, un joven y aventurero editor suizo, se dirigió a Matisse para preparar una nueva edición de lujo de la poesía de Mallarmé. A tono con los principios simbolistas de su juventud, Matisse tomó dos cosas esenciales: el carácter oblicuamente erótico de las imágenes de Mallarmé y la actitud del poeta hacia el sagrado blanco de la página. Sus mejores ilustraciones entre los veintinueve grabados se centran en aquellos poemas en los que las alusiones sexuales de Mallarmé a las mujeres saturan el aire de brillantes arabescos que Matisse, maestro del arabesco femenino, combinó perfectamente. Matisse, como es evidente, puso todo su esfuerzo en la tarea (como no siempre lo hizo con sus encargos de libros) y desde entonces habría de estar absorto por Mallarmé. Algunos de los sonidos e imágenes de Mallarmé retornarían muchos años después de haber dibujado sus “equivalentes” para el libro.

Cuando Louis Aragon empezó su prolongado trabajo en su libro *Matisse, una novela*, en 1941, encontró a Matisse todavía “preocupándose” por el primer cuarteto de uno de los poemas de amor más conmovedores de Mallarmé, “*Quelle soie aux baumes de temps...*” Este poema, publicado en 1885, había sido inspirado, sin duda, por Méry Laurent, con quien Mallarmé había empezado una relación íntima un año antes. Era una belleza sensual cuyos encantos habían conocido algunos amigos de Mallarmé, especialmente Manet. A los quince años, Méry Laurent se había casado con un tendero de provincia; poco después se había escapado a París como bailarina en un elenco de *vaudeville* y había sido descubierta por el dentista norteamericano de la emperatriz Eugénie, el Dr. Evans, que la instaló en un elegante apartamento como su amante. Su especial gracia y sensibilidad la introdujeron en las vidas de muchos artistas y hombres de letras. Cuando Mallarmé empezó a pretenderla, Méry tenía más de treinta años, tenía un cuerpo lleno pero delicadamente proporcionado y una masa de cabello dorado que él alabó más de una vez en sus poemas. La atracción de Matisse hacia el poema seguramente se basaba en sus propios sentimientos hacia el cuerpo femenino y sobre todo hacia el pelo, pintado abstractamente por Mallarmé en el primer cuarteto:

Quelle soie aux baumes de temps
Où la Chimère s’exténue
Vaux la torse et native nue
Que, hors de ton miroir, tu tends!

(Qué seda a los bálsamos de tiempo/ Donde la Quimera se extenua/ Vale la torcida y nativa nube/ Que, fuera de tu espejo, tiendes!) Estos versos, como recuerda Aragon a partir de conversaciones con Matisse, hicieron soñar al pintor en muchas ocasiones. Los sedosos sonidos incitaban recuerdos, algunos tan distantes como su impresión de las formaciones de nubes en Tahití.

Cuando Matisse empezó su libro, leía a Mallarmé temprano cada mañana “como quien toma una profunda bocanada de aire fresco”. Muchas afinidades naturales entre las visiones de ambos iban surgiendo. Los colores favoritos de Mallarmé — blancos, muchas veces descritos como nieve; azules de los cielos y las joyas; rojos de llamas o flores y dorados del sol y del cabello— habían sido por mucho tiempo los favoritos de Matisse. Aún más: Matisse apreciaba la manera en que Mallarmé, suavemente, arriaba sus imágenes a través



Saint (1979-80)

de todo el poema como un marino arría gradualmente su cuerda. En 1908, Matisse había ya decidido que sus obras serían “una condensación de sensaciones” sostenidas a través de toda la composición. Su estética se basaba en el principio de que los sentimientos podían ser resumidos, simbolizados, al establecer relaciones adecuadas. “El total arreglo de mi cuadro es expresivo”. Mucho de lo que Matisse decía en sus *Notas de un pintor* establecía paralelos con las teorías de Mallarmé, especialmente con aquellas expresadas hacia el final de su vida. Por ejemplo, en 1891 Mallarmé reafirmaba su idea de que “las cosas ya existen; no tenemos que crearlas: simplemente tenemos que ver sus relaciones”. Reiteraba en 1895: “La naturaleza existe. No será cambiada... Por lo tanto, nuestro eterno y único problema es aprehender las relaciones y los intervalos, ya sean pocos o múltiples...”

Al buscar sus “equivalentes” a los poemas de Mallarmé, Matisse puso el énfasis en esas relaciones e intervalos. Su declaración de algunos años después resume admirablemente su actitud y sugiere que pudo haber estado familiarizado con los escritos de Mallarmé sobre el libro, con su misteriosa distribución de sombra y luz, y sus dobleces mágicos, espirituales:

Grabados hechos con una línea uniforme, muy delgada, sin sombrear, para que la hoja impresa permanezca casi tan blanca como estaba antes de imprimir. El diseño llena toda la página para que quede luminosa, porque el diseño no se amontona hacia el centro, como siempre, sino que se extiende sobre toda la hoja... El problema entonces era balancear las dos hojas —una blanca, con el grabado, la otra comparativamente negra, con el tipo. Obtuve mis resultados modificando mi arabesco... Puedo comparar mis dos hojas a dos objetos tomados por un malabarista. Sus pelotas blanca y negra son como mis dos hojas, la clara y la oscura — tan diferentes y aún así cara a cara. A pesar de la diferencia entre los dos objetos, el arte del malabarista crea un todo armónico a los ojos del espectador.

El fino trazado de Matisse y el blanco luminoso de sus páginas son ciertamente iguales a los blancos de Mallarmé con sus misteriosamente precisas condensaciones y compendios de objetos. Recordamos que una de las palabras idiosincráticas de Mallarmé (“*abolie*”, “*abolido*”) funciona paradójicamente: lo que es abolido estaba ahí en primer lugar. La costumbre de Matisse de suprimir imágenes después de largas pruebas para que puedan ser presentadas más que descritas, es idéntica a los procedimientos de Mallarmé. El poeta que dijo que la destrucción era su Beatriz, así como el pintor que habló de sus “condensaciones” y que muchas veces dijo “yo no pinto cosas, sólo pinto las diferencias entre las cosas”, estaban perfectamente acoplados en esta colaboración sin tiempo.

A partir del texto de Aragon —fruto de veintisiete años de amistad con Matisse y escrito por el artista mismo— queda claro que las imágenes equívocas de Mallarmé asumieron significados específicos para Matisse. Cuando pensó en dibujar y en la blancura de su página virgen, recordaba el verso de *Salut*, “*Le blanc souci de notre toile*” —la blanca inquietud de nuestra vela— fundiendo, como lo había hecho el poeta, las imágenes de vela, tela, blancura, con la página misma, portadora de la imagen. Aragon cita varias veces conversaciones sobre otro de los poemas de Mallarmé al que Matisse volvía con frecuencia —un poema escrito durante los años más angustiosos de Mallarmé, como refleja el título: “*Las de l’amer repos*” — cansado del amargo reposo. En el poema, Ma-

llarmé habla de su larga lucha contra la esterilidad poética y declara que quiere dejar atrás “el voraz arte de un país cruel” para “imitar al chino de claro y delicado corazón” que pinta en sus copas, blancas como la nieve, una flor extraña, la flor que había conocido siendo niño, que había perfumado su vida transparente. El hermoso verso “*Imiter le Chinois au coeur limpide et fin*”, y la evocación de flores, porcelana y transparencias de filigrana parece habersele presentado a Matisse muchas veces cuando pensaba sobre el dibujo. La reanimación de la fragancia de la niñez inspiró el comentario que hizo a Aragon de que su dibujo “es la síntesis, el clímax de una serie de sensaciones que el cerebro ha retenido y reunido y que son puestas en movimiento por una última sensación”.

Un rasgo más era compartido por el pintor y el poeta: la voluntad de entrar en el espíritu de los objetos, de habitarlos hasta el punto de que el artista mismo deja de existir y se convierte en una Nada que, para Mallarmé, tenía el significado de potencial infinito. Matisse, en una nota a Aragon, habló de estar

Cerca del modelo —a su alcance— con los ojos a menos de un metro de distancia del modelo y las rodillas casi tocando sus rodillas— como en la habitación en Ciboure donde yo parecía no existir.

Dichos momentos exaltados en que el “yo” parecía no existir, y en que esta misma ausencia se convertía en la fuente de la imagen, eran anhelados, festejados, convocados tanto por Matisse como por Mallarmé. En los dibujos y grabados para el libro de Mallarmé se intuye qué tan totalmente Matisse penetró sus modelos —en el caso de los poemas— y cómo logró borrarse a sí mismo en el esplendor de sus hojas blanqueadas. Para *Mes bouquins refermés*, hace rimar las curvas de los árboles con el capitel de una columna estriada, encontrando su propio equilibrio natural. Más tarde, escribió en *Jazz* que “mis curvas no están locas”. Esas curvas que “alteraban” su arabesco para llenar la página aparecen en todos los grabados de Mallarmé. No están “locas”, explicaría después Matisse, porque están determinadas por una línea de plomada imaginaria:

El ‘arabesco’ surge alrededor de esta línea ficticia. He obtenido beneficios constantes del uso de la línea de plomada. Mantengo en mi mente la vertical. Me ayuda a dar a mis líneas una dirección precisa y en mis dibujos rápidos nunca indico una curva —por ejemplo, la de una rama en un paisaje— sin una conciencia de su relación con la vertical.

Para *M’introduire dans ton histoire*, Matisse domina sus curvas para crear un desnudo femenino a manera de columna que se convierte en un florero —una metáfora que había compartido con Mallarmé por mucho tiempo. Sus ninfas y faunos, por otra parte, se vuelven uno con el verde de los pantanos en que Mallarmé los había pintado. En el cisne, Matisse había aglutinado sus curvas para producir el inmenso poder de esta criatura que lucha, aprisionada en su exilio de hielo. (Esta imagen fue sin duda una de las invenciones más sublimes de Mallarmé, y sedujo también a otro artista moderno, Robert Motherwell, cuyo primer trabajo se vio nutrido tanto por Mallarmé como por Matisse, para titular un *collage* “El sueño de Mallarmé”, que más tarde cambió por “El cisne de Mallarmé”.) Matisse, en su propio medio, estaba extraordinariamente cerca de Mallarmé como her-

mano espiritual. Aragon, más que cualquier otro de los comentaristas de Matisse, pudo comprender esto, y con sorprendente profundización escribió:

El otro día él estaba preocupado por 'Quelle soie aux baumes de temps' y de pronto algo obvio me sorprendió: este cuarto es un Matisse. Cuando lo has pensado ya no es posible verlo de otro modo. En cada verso, en cada palabra. En la sintaxis. Quiero decir: en la manera de mostrarnos primero un pedazo de tela, después el diseño de esa tela y sólo después la forma de la mujer, su pelo —y al final de todo nos damos cuenta de que era no la mujer misma sino su reflejo en el espejo.

“No la mujer misma sino su reflejo en el espejo...” El artista más reciente que fue atraído por la belleza de Mallarmé es Christopher Wilmarth, cuya escultura se ha detenido en los recintos del reflejo durante años, confiando en las infinitas correspondencias de luz y tono inherentes al vidrio. En este trabajo elaborado, Wilmarth ha buscado los más imperceptibles cambios en la voz y el tono de Mallarmé, ofreciendo sus propias respuestas en varios medios, al igual que Mallarmé repetía imágenes claves y favorecía palabras a lo largo de su obra. (¿Quién puede realmente asimilar a Mallarmé hasta no haber recorrido como en un sueño su obra entera, entendido el significado especial de ciertas frases y, finalmente, sabiendo que, en cierto sentido, Mallarmé había sin duda creado una única obra?) Al producir una serie de grabados para acompañar las traducciones de Frederick Morgan, así como una serie de dibujos al carbón, una serie de pasteles y una serie de esculturas, Wilmarth ha creado un conjunto que puede compararse a los poemas de Mallarmé en los que ciertas imágenes, muchas veces repetidas, se mueven de verso a verso y de poema a poema para ser finalmente reunidas en el eco de las percepciones del lector con imaginación. Wilmarth ha cincelado sus grabados en el blanco, así como Mallarmé, al final de su vida, había añadido una tercera dimensión a su poesía en *Un coup de dés*. En los pasteles, Wilmarth ha lavado las imágenes hacia abajo, sugiriendo el “descenso” de Mallarmé y el clima de misterio en el cual el poeta podía intentar la explicación órfica del mundo. Los dibujos al carbón capturan aún otra vena —el suspirar sepulcral, susurrante, que epitomiza el elemento equívoco en el pensamiento de Mallarmé—. La escultura es una brillante evocación de las superficies de Mallarmé y de sus interiores, reflejantes y encubridores, interminablemente sugestivos.

Mallarmé creía que había dos lenguajes, uno práctico, el otro... —el otro su propia poesía, un lenguaje que le habla al oído, a los otros sentidos y a los más raros e inmemoriales recuerdos compartidos. De manera similar, un buen trabajo de arte visual le habla al ojo, que no es el mismo ojo que lee los signos de la calle o recorre las noticias impresas. Wilmarth siempre ha tenido la sensibilidad que habla el otro lenguaje, el lenguaje de los sentidos. Sus opciones del pasado, tan instintivas como Mallarmé decía que eran las de Manet, lo acercaron al reino del Arte que Mallarmé concibió. En 1974, cuando expuso sus grandes y apacibles esculturas de acero y vidrio reunidas bajo el título *Nine Clearings for a Standing Man* (Nueve claros para un hombre de pie), escribió sobre su concepción de la realidad en sus obras abstractas: “en su autonomía, mis esculturas son reales”. Esta autonomía, comparable a la de Mallarmé —“de entre un número de palabras, la poesía crea una nueva palabra única que es total en sí misma y extraña al lenguaje”—, fue para

Wilmarth un hecho que expresaba un pensamiento específico: “La configuración, escala y proporción de un espacio pueden evocar la presencia humana”. Inconscientemente, Wilmarth habitaba un ámbito ficticio donde la ausencia y la Nada serían, como en el teatro interior de Mallarmé, el crisol de la creación interminable. El sentido del espacio que Mallarmé expresó en formas tan extrañas, se vuelve más que descriptivo. Para Mallarmé, y probablemente para Wilmarth, el sentido del espacio es una visión grandiosa del lugar al que el artista pertenece con todo su ardiente corazón. Es un lugar, pero también es un Edén que el artista puede vislumbrar sólo a través del perfeccionamiento de su trabajo. El artista se ve forzado a crear un sitio, un lugar que se convierte, como dijo Mallarmé, en su “tierra natal”. Wilmarth, en su lenguaje directo, expresó sus intuiciones mucho antes de haber encontrado a Mallarmé:

Desde que recuerdo, me contaba historias a mí mismo y hacía magia... Siempre estaba buscando un lugar con una cierta luz y los colores adecuados (el rojo y el amarillo casi nunca parecían adecuados) y si me quedaba callado o tarareaba sólo una o dos notas por un rato largo, me volvía transparente y era parte del lugar donde estaba.

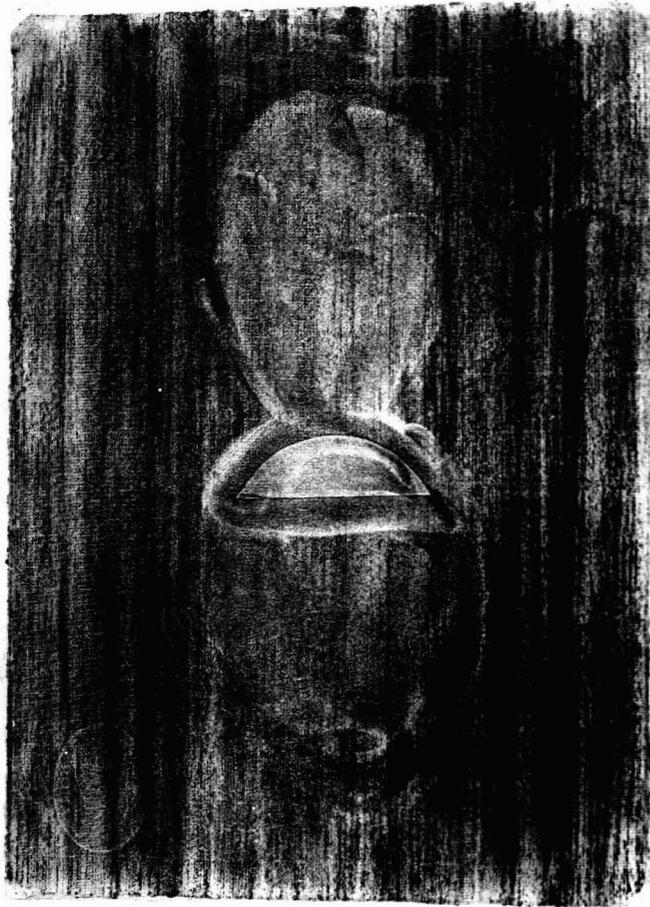
Y en 1980, un poco antes de emprender su trabajo sobre Mallarmé, señaló:

Siempre he querido encontrar un lugar, o crear un lugar o una cosa que por su naturaleza, su energía, sus emisiones, haría ineficaz el poder limitante del grupo, de los lugares o de las cosas...

Los artistas sensibles saben que hay un lenguaje de superficie y de reflejos, de “ausencias” que pueden devolvernos a un lugar soñado. Conocen la flor que está ausente de todos los ramilletes.

Los dos artistas que parecen haber preparado mejor a Wilmarth para esta empresa fueron Matisse y Brancusi. De Brancusi, con quien Wilmarth estudió asiduamente, viajando incluso a Rumania para ver su obra, admiraba la exquisita destreza acompañada de un resuelto idealismo. Las imponentes esculturas en vidrio y acero de Wilmarth, con sus extasiados reflejos internos y su delicado equilibrio, fueron equivalentes abstractos de lo que él sintió en Brancusi. La precisión, que tanto Brancusi como Mallarmé valoraban, y un cierto rigor (Mallarmé habló de “una estética de construcción o de creación”) parecían los criterios correctos para la meta que el joven artista se había fijado. Quizá no es accidental que cuando Wilmarth buscara la forma principal de su tributo a Mallarmé, encontrara la figura esférica —el huevo al que Brancusi había dotado de tantos significados. Era una forma adecuada ya que, en una transformación casi alquímica, era soplada con el aliento humano en el vidrio, gracias al calor y al fuego, para que, al enfriarse, fuera una metáfora de un viaje espiritual. Como una vieja botella de un barco, tiene su historia dramática. En su fragilidad, en su superficie ligeramente nublada, este medio tan paradójico sugiere la atemporalidad y los vastos prospectos que Mallarmé quemó para llevar a cabo su Obra. Como los barcos del cercano Oriente, los vidrios curvados de Wilmarth contienen y perpetúan historias; y, como los pequeños jarrones egipcios, encierran el tiempo a la vez que lo emanan.

Wilmarth trabajaba, como lo hicieran Matisse y Mallarmé, por eliminación. Después de muchos intentos, se quedó con la imagen clave —clave, como en un léxico musical— de



"My old books closed..." (1979)

la frágil esfera. Entonces tuvo que dotarla de la riqueza metafórica de la poesía de Mallarmé. Esto lo consiguió mediante la invocación de asociaciones originarias del tesoro de Mallarmé. Antes que nada está la retorta alquimista. Mallarmé se había caracterizado a sí mismo en su carta a Redon, donde hablaba del Mago buscando un misterio "que sabe que no existe", y se había referido con frecuencia al *grimoire* —el libro de fórmulas de los hechiceros. Las imágenes convencionales de los alquimistas recorriendo sus recipientes de vidrio transparente con el libro de secretos abierto junto a ellos, se sugieren en varios poemas de Mallarmé, siendo el más inquietante "*Prose pour des Esseintes*", que comienza así:

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu

(Hipérbole! de mi memoria/ Triunfalmente no sabes/ Levantarte, hoy encantamiento/ En un libro de fierro vestido). Las formas de vidrio redondeado de Wilmarth son antes que nada cabezas, pero también son yelmos —otra vez una imagen usada más de una vez por Mallarmé en su veneración por el cabello. En "*Victorieusement fui le suicide beau*", describió el cabello dorado de Méry "como el yelmo guerrero de una emperatriz niña". Las esferas de vidrio también son lámparas, albergando sus luces internas como el teatro alberga un drama interior. La lámpara de Mallarmé aparece con frecuencia, particularmente en los primeros poemas como "*Brise Marine*", donde exclama: "¡Oh noches! Ni la desier-

ta luz de mi lámpara sobre el vacío papel que protege su blancura...", y en "*Le Pitre Chatié*", donde se refiere a las lámparas humeantes del teatro. (Aquí el payaso "hace un agujero en la pared de lona" —otra sugestiva analogía de la ventana que Wilmarth, agujereando sus paredes de vidrio, descubrió instintivamente.) No lejos de las lámparas está la imagen de los jarrones, ineludible en ciertas de las formas de Wilmarth. Para Mallarmé, el jarrón o recipiente de vidrio guarda muchas quimeras, muchas de ellas rosas, como en su evocación soberbiamente decolorada del jarrón en "*Surgi de la croupe du bond*", que habla de un "vidrio efímero" y un "puro jarrón sin ninguna poción" que anuncia "una rosa en la oscuridad".

Otras imágenes y asociaciones explican la elección de Wilmarth de la esfera de cristal. Hay flores que, en su diferencia, tienen una emanación muy parecida a la que Mallarmé describe en "*Prose pour des Esseintes*", con "un claro contorno, una ausencia (laguna) que la separaba de los jardines". También hay espejos. Las paredes internas y externas de estos óvalos de vidrio reflejan de manera oblicua, sugestivamente, como siempre lo hicieron los espejos de Mallarmé, sobre todo su espejo veneciano. Mallarmé le escribió a Cazalis sobre su espejo, describiendo una crisis que había pasado y después, "victoriosamente, extáticamente, infinitamente, floté hacia abajo hasta que, finalmente, un día volví a mirar en mi espejo veneciano y ví a la persona que yo había sido varios meses antes..." También en las obras de Wilmarth se encuentra el recuerdo penetrante del agua, esa prima del espejo, en sus vidrios verde-agua con sus superficies en ocasiones espumosas. En Mallarmé, incontables alusiones al agua y su cargamento de espuma, con sus millares de reflejos, confirman la agudeza de la intuición de Wilmarth cuando escogió, entre todos los materiales, la ligereza y brillantez del vidrio soplado. En sus esculturas ha hecho honor al ideal mallarmeano con su noción especial del símbolo:

Símbolo, el supremo e inefable molde que no tiene una existencia palpable en sí mismo, pero reúne todos los tesoros diseminados, insospechados, revoloteantes, los funde y los marca con su sello.

La obra de Wilmarth constituye un conjunto donde la repetición de motivos, como en la música, es esencial. Cada trabajo, conteniendo la imagen clave, es sutilmente alterado con una entonación única. Siguiendo el orden en que Frederick Morgan agrupó sus traducciones, Wilmarth traza el aliento del poeta, trabajando no como traductor sino más bien como actor sensible en quien juegan las cadencias y las imágenes de Mallarmé. Los siguientes comentarios siguen el orden del libro:

● *Soneto* ("Cuando el invierno en bosques olvidados se mueve sombrío")

Fechado Nov. 2, 1877, que era el Día de los Fieles Difuntos, este poema aparentemente estaba dirigido a un amigo cuya joven esposa había muerto. Fue publicado después de la muerte del propio Mallarmé. En él es la joven mujer la que dice su mensaje melancólico desde la tumba, con un lenguaje salpicado de negaciones, muy parecido a los últimos sonetos de Shakespeare. (Mallarmé era un entusiasta de Shakespeare, y estaba fascinado por Hamlet, cuyo más famoso soliloquio está lleno de negaciones memorables.) En éste, el primero de la serie de poemas, Wilmarth establece su imagen

primaria en la más pálida de todas las esculturas: un óvalo irregular, cabeza (¿o corazón?), con una ventana cortada a su vez en óvalo a través de la cual vislumbramos el alma de la mujer muerta. El grabado nublado sobre el vidrio oscurece su voz espectral. El eco de su voz sueña en una concha, iluminando una cámara vacía en el interior —el aliento del nombre “murmurado toda la noche” para inspirar a un poeta. Tal repetición de un hombre o de una palabra fue descrita en el ensayo de Mallarmé “El demonio de la analogía”, donde dicha repetición conduce al encantamiento. Wilmarth, en esta primera escultura, ofrece un conjuro del jarrón, el recipiente y la Nada espiritualizada de los que emergerán todas las imágenes subsecuentes.

En el grabado, Wilmarth presenta trazos grises muy superficiales para mostrar una ausencia literal: el óvalo central del diseño, cortado agudamente, revela la asombrosa ausencia al interior. La versión al carbón es más suave, más equívoca, y refleja el tono sepulcral de la voz de la sombra, mientras que el pastel, del color de jacinto frecuentemente usado por Mallarmé, tiende a expandirse como en el sueño del cosmos de Mallarmé.

● *Mes Bouquins refermés sur le nom de Paphos* (“Mis libros cerrados...”)

“Aun ahí, en la presencia de una mujer, no está ahí”, había dicho Wilmarth refiriéndose a su extraña imagen de las figuras dobles de vidrio, una esfera irregular y la otra casi un óvalo. “Está siempre en dos lugares y tiene dos mentes al mismo tiempo”.

El poema, publicado como el último en la edición de *Poésies* de 1887, es una exquisita expresión de la imaginación divagante de Mallarmé y de la manera en que habita la ausencia con imágenes sacadas de su deseado vacío. Wilmarth se aproxima al juego de Mallarmé con palabras idénticas (en el soneto rimado usa “faux” en sus dos definiciones: como la imagen de la guadaña y como “falso”) mediante la agudeza del corte en el vidrio que simboliza la entrada al alma. La agudeza indica la inteligente voluntad de Wilmarth de usar una imagen tosca tal como lo hizo Mallarmé cuando habló del pecho quemado de la Amazona que se sometió a la mutilación para empuñar su arco y su flecha más hábilmente. Wilmarth comprendió instintivamente las “dos mentes” de Mallarmé. Mallarmé había hablado de esta condición en varios poemas, más directamente en “*Prose pour des Esseintes*” en la frase:

on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit...

(dicen/ de esta tarde que nuestra doble/ inconsciencia profundiza...) En su grabado, Wilmarth sugiere este doble estado mental mediante una alusión al espejo y su reflejo en la mente. También, tanto en las versiones al carbón como al pastel, las auras casi imperceptibles enfatizan el efecto del espejo (y los ecos acuosos de rocíos de espuma, recordándonos la antigua isla griega que incitó el ensueño de Mallarmé.)

● *M'Introduire dans ton histoire...* (“Introducirme en tu historia...”)

En un principio Wilmarth consideró a éste como un poema sobre hacer el amor. Fue publicado por primera vez en *La Vo-*

gue en junio de 1886 y puede pensarse como uno de los resultados de la relación de Mallarmé con Méry Laurent. El poema es una larga oración, un único aliento extasiado sin puntuación. Conjura un lugar mítico a través de su primera referencia a Aquiles y Anteo (*S'il a du talon nu touché/ quelque gazon de territoire...* Si ha tocado con su talón desnudo, etc.) y en su imagen final del carruaje. Pero es, sobre todo, una de las emociones de Mallarmé más intrincadamente extendidas, el inicio de varias imágenes poderosas, sobreimpuestas una sobre otra como a través de varios cristales o como las varias sobreimpresiones de un grabado elaborado. El elemento erótico está latente aun debajo del glaciar y resurge en los rojos y púrpuras del clímax. Este poema de Mallarmé fue de los más controvertidos. Cuando se publicó hubo dos tipos de reacciones escandalizadas. La palabra “histoire”, de la que Charles Mauron en sus comentarios a las traducciones de Roger Fry dice con delicadeza que “es mucho más vaga que ‘story’ (cuento) y puede querer decir cualquier tipo de objeto”, podría, según parece, haber querido decir muy específicamente un objeto erótico. Por otra parte, los críticos literarios virtuosos, no tan alarmados por la lujuria, sí se indignaron ante la oscuridad de la dicción e hicieron del poema una especie de burla. Wallace Fowlie dice que el último verso se usó irrisoriamente en encuentros cotidianos como un irónico “¡oh, está muy bien!”

La primera lectura de Wilmarth sobre el significado del poema está opacada por significados auxiliares. En esta escultura, el soporte de acero se abre como un libro, una historia, que se inserta en el óvalo orgánico —cabeza, pecho, vientre, alma. La forma es un huevo casi perfecto, que siempre simboliza la semilla y el cosmos, y tiene zonas transparentes para revelar la oscura entrada de la historia. En una versión posterior de la escultura, trasladó su atención, mediante la ondulante pátina del bronce colado, al clímax erótico del verso “como en muerte púrpura”. El grabado enfatiza la acción de “insertar”, haciendo con un delicado corte una profunda intrusión en la vaga figura de la cabeza. En el carbón, el óvalo de la cabeza casi desaparece, y en el pastel la forma aureolada, pálida y purpúrea es, en última instancia, una abstracción del compendio de imágenes.

● *Soupir* (“Suspiro”)

De tono baudeleriano, este poema lírico fue escrito en 1866. Mallarmé lo llamó “una ensoñación de otoño”. Su “suspiro” es conducido a través del poema con sonidos que son aspirados a un grado inusitado. El filósofo Gaston Bachelard especuló que palabras tales como “âme” y “langueur” eran inherentemente espirituales debido a que su amplio sonido “a” (“ah”, en francés) sugiere el respirar del alma. “*Soupir*” le gustó a muchos lectores y fue musicalizado tanto por Debussy como por Ravel en 1913.

Wilmarth sintió el poema como “el anhelo de un estado espiritual; un anhelo dulce, doloroso y angustiado de otro estado del ser”. Su escultura transmite, mediante los matices más pálidos en el vidrio y sus luces erráticas, un estado parecido al sueño. Escogió cuidadosamente los tonos así como Mallarmé, que tenía teorías sobre los sonidos de las palabras y su expresividad inherente, proporcionó un significado adicional mediante su cuidadosa selección de sonidos. El óvalo, siempre con su doble connotación de cabeza y alma, aquí está cortado para sugerir una boca abierta. La pieza curvada, reclinándose hacia la pared interior, es como una lengua contra un paladar. En el grabado, con su óvalo com-

pletamente dentado colocado verticalmente sobre la página, Wilmarth ha raspado líneas vibrantes que sugieren sonidos. La cabeza se transforma en una pura boca abierta —un prolongado suspiro de lamentación digno de Samuel Beckett. La versión al carbón recoge los silencios murmurantes en sus suaves ambigüedades y recuerda el pastel simbolista de Redon, "Silencio". En el pastel de Wilmarth, todavía conservando la imagen clave, el artista vuelve a la dimensión espacial del poema donde Mallarmé canta a *l'Azur*, el azul mágico, una palabra que desaparece de poemas posteriores pero que, en 1866, todavía era el epítome de los vastos espacios cósmicos. En Wilmarth, la esencia del cielo está dada en la densa masa azul dentro del óvalo.

● *Sainte* ("Santa")

El 5 de diciembre de 1865, Mallarmé le escribió a Henri Cazalis que le mandaba "un pequeño poema *melódico*" escrito para Mme. Brunet, la esposa de un compañero poeta cuya santa patrona era Santa Cecilia. A pesar de que aclaraba que el poema era sobre música, también está asociado con pinturas, con vitrales y con el sonido que se produce al desdoblarse páginas viejas. Wilmarth compuso su "Santa" dentro de un cuadrado perfecto, invocando el silencio neto al que conduce su gesto santo. En el grabado, el óvalo está perforado con un agudo triángulo que sugiere al mismo tiempo la inmóvil punta de silencio que penetra el corazón y los contenidos de la custodia vidriada mencionada en el poema. La suspensión de la melodía emerge en el dibujo al carbón, lavada y murmurante, mientras que el pastel sugiere tanto la luz oblicua que las ventanas arrojan como la forma de la mandolina.

● *Salut* ("Brindis")

Mallarmé recitó este brindis, con la copa en la mano, en un banquete de escritores en 1893. Más tarde lo escogió como el poema que daba título a la edición completa de su poesía, publicada póstumamente en 1899. La copa de champagne y la proa del barco con su adornado mascarón son los motivos básicos que Wilmarth escogió para su escultura. Aquí, las dos incisiones en las gruesas paredes de vidrio —una produciendo la máscara y la otra exponiendo el bronce verde oscuro de la base oval— hablan de los distintos niveles en que navega este elegante poema. "Aun detrás de las imágenes más positivas hay una oscuridad", dice Wilmarth, añadiendo que sintió en el poema "un fallido sentido de confianza". En la composición de sombras circundantes con el oscuro corazón adentro, Wilmarth alude al tema escondido: el del peligroso viaje interior del artista, su mirada tan indirecta y abstraída en su sombra enmascarada como el Cósimo de Miguel Ángel. La oscuridad interior del artista, el inevitable "arrecife" y su lucha, se concentran en la imagen del casco, favorita de Mallarmé. Cuando el brindis concluye, el destino del artista, "*solitude, récif, étoile*" (soledad, arrecife, estrella) está determinado por "*le blanc souci de notre toile*", una imagen que tenía un doble sentido para Mallarmé, quien muchas veces asoció la tela de una vela con el blanco de la tela del pintor o su página virgen. En el grabado, la imagen de Wilmarth —la única cortada por una línea horizontal que hace paralelos los bordes repujados de la página— combina ingeniosamente la forma de la copa de champagne, el movimiento oscilatorio del barco navegante y la alusión al horizonte del mar.

● *Toute l'âme resumée* ("Toda el alma resumida")

En su selección para la colección definitiva de su poesía, Ma-

llarmé no incluyó este malicioso poema publicado en 1895.

Wilmarth se concentra en los hermosos primeros versos: "*Tout l'âme resumée/quand lente nous l'expirons*", relacionándolos con otros poemas de esta selección, especialmente con "*Soupir*", con su sensualmente retardada exhalación de aliento. Como escultor de vidrio, Wilmarth entiende el sentido de la advertencia de Mallarmé de que "un significado demasiado preciso" rompe el encantamiento de la alusión. En una de sus imágenes propias más extrañas, Wilmarth modela sus dos elementos de vidrio para seguir los contornos del poema. La cabeza al centro, con su superficie grabada en un color nublado, representa "el ser y el alma". Está separada de su nimbo como la flor en *Prose* está separada de su jardín por una ausencia, una aureola invisible. La forma irregular del anillo exterior contrasta en color —azul turquesa del cielo y el mar— con la forma nebulosa de adentro que representa al alma. El "alma" no es totalmente espiritual. Sus implicaciones eróticas son muy intensas. En el carbón, el más oscuro del grupo, Wilmarth escoge los círculos concéntricos de humo "abolidos" en otros círculos como metáfora del tiempo, mientras que en el pastel, el centro de un rojo vivo como rescollos ardientes habla del ardor del poeta, prolongado pacientemente. La imagen del fuego está señalada por las luces azulosas en los bordes de la forma central. El grabado final del libro, el resumen de Wilmarth, sitúa a las metáforas omnipresentes de cabeza, boca, corazón, alma, en el centro de un remolino cuyas corrientes dan vueltas suavemente.

En el conjunto de Wilmarth sobre Mallarmé, uno siente que lo que conmueve más profundamente es lo que Mallarmé muchas veces llamó "el drama del Ser" y cómo éste busca su lugar de destino, su sitio. En este drama el ser todo está involucrado. Así como Mallarmé repite palabras con una sintaxis ligeramente alterada y crea nuevos grupos de imágenes, aunque sus visiones centrales siguen siendo constantes, así Wilmarth, en sus treinta y dos variaciones, ha buscado evocar el alma que se abre. Roger Fry, cuando tradujo la poesía de Mallarmé, se consoló pensando que el aura de las palabras y las imágenes que crea son los aspectos más importantes de la poesía, y que Goethe sostenía que la esencia de cualquier poema era susceptible de ser traducida. La esencia de estos poemas es traducible hasta en el vidrio si se le permite concentrarse en la miríada de profundidades y reflejos. Estos re-arreglos del *orden* de las cosas invocan nuevas formas, nuevos sonidos. Los efectos más raros se hacen tangibles. La metáfora reina. El poeta y el artista, cada uno en su medio, construyen su mito, recordando siempre, como había dicho Mallarmé en su ensayo sobre Wagner, que el Arte deberá "resumir en sí mismo nuestros sueños de parajes o de paraíso". Estos parajes, en las conjunciones privadas de Mallarmé, son alcanzados por el artista sólo en su trabajo y en su Obra. Hacia el final de su vida, Mallarmé habló de las veinticuatro letras del alfabeto y su transformación:

a través del milagro de la infinitud, en algún lenguaje especial propio... Este iniciado del paraíso, verdaderamente pulido, poseerá entonces —más que cualquier otra riqueza— el medio para la felicidad: un principio para el conocimiento. Y tendrá una tierra natal...

Wilmarth, como el poeta al que hace honor, tiene una tierra natal.