

LAS ASTUCIAS DE LA ILUSIÓN. EL "CASO" MALLARMÉ*

PASCAL DURAND
Universidad de Lieja

"EL PATRÓN fuera de antiguos cálculos [...] vacila
cadáver separado por el brazo del secreto que detenta"

"Una jugada de dados"

La sociología de Pierre Bourdieu —revocación de las dicotomías tanto socialmente admitidas como teóricamente construidas que oponen la objetividad a la subjetividad, la interioridad a la exterioridad, la génesis a la estructura, etc.— tiene como piedra angular la causalidad circular o la implicación recíproca que articula la interioridad (esto es, el sentido práctico) del sujeto y la exterioridad (las determinaciones estructurales) del universo social en el que y sobre el que el sujeto actúa tanto como este es determinado por él. Dada esta relación, la acción del sujeto se orquesta como exteriorización práctica de estructuras incorporadas, ampliamente inconscientes en la medida en que estas estructuras internas, que gobiernan la percepción del mundo social y la acción en dicho mundo, están ajustadas a las estructuras externas de las que son producto. Así, los sujetos sociales se parecen mucho a los discípulos de Jenócrates de Agrigento de quien Cicerón explica, en *La República*, que su maestro decía de ellos: "Hacen espontáneamente lo que las leyes les obligan a hacer"¹.

* Título original: "Les ruses de l'illusion. Le 'cas' Mallarmé", en J. Dubois, P. Durand y Y. Winkin (dirs.), *La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Lieja, Université de Liège, 2005, págs. 141-163. Traducción de Diana Sanz Roig. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y de Presses de l'Université de Liège.

¹ Vid. Cicerón, *La République*, Libro I, trad. E. Bréguet, Paris, Gallimard, col. "Tel", 1994, pág. 15.

Para dar cuenta de este ajuste recíproco, resultado de la retroacción en bucle del universo social del sujeto sobre sus esquemas mentales, Bourdieu introdujo en primer lugar la noción de *estrategia* en tanto que "relación inconsciente entre un *habitus* y un campo"² —noción que ha podido prestarse a su recuperación ideológica por parte de los defensores de la teoría de la acción racional— y después introdujo la noción de *interés*, no menos recuperable por los mismos y por tanto algo abandonada a su vez, debido a que pecaba de economicismo según los lectores apresurados. Esta segunda noción parecía reducir la singularidad y la sinceridad de las acciones (en particular, las artísticas y literarias) a una determinada investigación del beneficio inmediato y de la maximización de inversiones conscientemente aceptadas. Bourdieu, a quien se prestó poca atención en este punto, no dejó sin embargo de recordar que *interés* venía de "*interesse*": estar entre sí, estar entre los suyos, compartir con ellos los mismos esquemas de percepción y de clasificación en función de las mismas cuestiones. Estos malentendidos más o menos acordados explican en Bourdieu la aparición del concepto de *illusio*, a saber la incorporación prerreflexiva por parte de los agentes de un universo social determinado (y especialmente de los universos culturales, en los que prevalecen poderosos mecanismos de negación) de una doble disposición al reconocimiento y al desconocimiento de las reglas rituales que presiden el juego al que se entregan y en el que desarrollan intereses específicos³. Producto etimológico, creado a partir de la raíz *ludus* (*in ludo*, "estar en el juego")⁴, la *illusio* designa, en palabras de Bourdieu, "la relación de hechizo con un juego que es el producto de una relación de complicidad ontológica entre [las] estruc-

² P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1980, pág. 119.

³ "En el caso de los campos sociales, que podría decirse que son juegos en sí mismos y no por sí mismos, no se accede al juego por un acto consciente, sino que se nace en el juego, con el juego, y la relación de creencia, de *illusio*, de inversión es tanto más total e incondicional cuanto que se ignora como tal". Véase P. Bourdieu, *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980, pág. 112.

⁴ P. Bourdieu, "Intérêt et désintéressement", en *Cahiers du groupe de recherche sur la socialisation*, septiembre 1989, pág. 12.

turas mentales y [las] estructuras objetivas del espacio social"⁵ o incluso "este contrato social, pero que aceptamos sin haberlo firmado"⁶ y, yo añadiría, que aceptamos porque no hay que firmarlo e incluso porque no sabemos que tendríamos que aceptarlo. Dicho de otro modo, el mercado funciona por *creencias*, no en la forma de un acto de fe individual, sino más bien como una especie de convicción colectiva o de una conspiración sagrada que resulta menos de una adhesión consciente a algún código que no está escrito en ninguna parte que de la copertenencia a un campo y de compartir implícitamente los mismos valores y las mismas cuestiones. En otros términos, para que el juego funcione, es necesario que los jugadores dominen las reglas, pero que desconozcan su sentido.

Debido a que la *illusio* se origina circularmente en la implicación en el campo en el que se desarrolla, constituye para el agente social una especie de punto ciego: el funcionamiento del campo inhibe cualquier autobjetivación de la *illusio*, la cual constituye desde entonces una especie de imposibilidad estructural del sistema, en tanto que supondría un desajuste de la complicidad ontológica que vincula el campo y el *habitus* que solo podría conducir, en el mejor de los casos, a la expulsión o a la retirada del juego y, en el peor de los casos, al cinismo o por lo menos a una incapacidad para jugar eficazmente a este juego, por cuanto parece demostrado, como ya señaló Jean-Marie Guyot, que "razonar sobre un sistema de acciones reflexivas o de hábitos siempre es perturbarlo"⁷ o también, como apuntaba Sartre en su *Baudelaire*, que "demasiada claridad reflexiva equivale a ceguera"⁸. Esta es la razón por la que Bourdieu, en *Las reglas del arte*, hace constar la sorpresa que se adueña de él al leer un pasaje de la conferencia de Mallarmé sobre *La música y las letras*:

⁵ *Ibidem*, pág. 13.

⁶ *Ibidem*, pág. 45.

⁷ J.-M. Guyot, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885), París, Fayard, "Corpus des œuvres de philosophie en langue française", 1985, pág. 121.

⁸ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1947, pág. 28.

En cuanto a la toma de conciencia de la lógica del juego como tal, y a la *illusio* que la origina, he creído durante mucho tiempo que quedaba excluida, en cierto modo, por definición, debido a que esa lucidez convertiría la empresa literaria o artística en una mistificación cínica, o en una tomadura de pelo consciente. Hasta que leí atentamente un texto de Mallarmé que expresa muy bien, aunque de forma harto oscura, tanto la verdad objetiva de la literatura como ficción basada en la creencia colectiva, como el derecho que tenemos de salvar, por encima de toda especie de objetivación, el goce y el placer literarios⁹.

El análisis que sigue, de tres páginas, es magistral. Peca, sin embargo, de dos lagunas; entendemos que pide ser prolongado como mínimo en dos sentidos. Por una parte, ampliando la investigación al conjunto del corpus mallarmeano. So pena de aparecer como un simple efecto de paradigma, es decir, como el resultado de la aplicación de una categoría determinada de raciocinio teórico a tal texto local, bastante comparable a las aclimataciones sucesivas de las que el texto mallarmeano ha sido objeto sucesivamente durante el régimen existencialista, estructuralista, telqueliano, después deconstruccionista (siendo el texto el responsable de dar la razón y de legitimar la inspección teórica a la que lo sometemos), esta lectura debe en efecto ser validada a la luz de otros textos y de otras dimensiones de estos textos que su mera superficie teórica y crítica. Si hubo lucidez mallarmeana en cuanto al "mecanismo literario", no pudo ser por irrupción espontánea o local, bajo el impulso de no se sabe qué fuerza misteriosa: en respuesta a una tendencia reflexiva general y en virtud de disposiciones profundamente inscritas, el acontecimiento ha debido reproducirse en otra parte, en otros contextos y en otras posiciones que la del poeta conferenciante discurriendo en francés ininteligible frente a un público letrado anglófono. Sobre esta reflexividad crítica que se habría apoderado de Mallarmé, Bourdieu no da, por otra parte, ninguna explica-

⁹ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, París, Seuil, 1992, pág. 380 [*Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2011⁵, trad. de Th. Kauf, pág. 406].

ción. ¿Se debió a una propensión estrictamente individual a la lucidez radical, de la que no hallamos equivalente, con algunos pasos más, sino en Duchamp veinte años más tarde? ¿O bien puede vincularse, en su calidad de excepción, a determinadas propiedades de la trayectoria y de la carrera mallarmeanas?

El trabajo que presentamos a continuación pretende ofrecer algunos elementos de reflexión y de análisis dirigidos a colmar estas dos lagunas. Primero, trataremos de mostrar que esta disposición a la reflexión crítica no solo es general en el caso de Mallarmé, al menos después de 1880, sino que afecta tanto al contenido de su discurso teórico como a los dispositivos retóricos de sus textos poéticos de madurez. En segundo lugar, plantearemos algunas hipótesis explicativas.

ACERCA DE ALGUNAS FORMAS DE LA REFLEXIVIDAD MALLARMEANA

1. *El poema como tarjeta de visita*

La primera forma de expresión de este sentido del "sentido del juego" del que Mallarmé estaba dotado —y al mismo tiempo de su distancia respecto a las adhesiones que este sentido implica— figura en la carta autobiográfica que Mallarmé dirige a Verlaine a finales de 1885, en un momento en el que, cooptado por Huysmans y también por Verlaine, sale de la marginalidad en la que su exclusión del grupo parnassiano le había relegado diez años antes. En esta carta, que es la reconstrucción tanto de una trayectoria personal como la construcción mitológica de una imagen de sí mismo, el poeta pone un énfasis especialmente insistente sobre dos dimensiones de su actividad. Por un lado, la fuerte disyuntiva entre dos modalidades de escritura: una pública y personal, es decir publicada y firmada, mundana en cierto sentido, la de los poemas escritos en serie con el único fin de responder a la expectativa de las "Revistas literarias" y a la impaciencia de "los ingenios encantadores y excelentes", sus semejantes y sus primeros discípulos; y la otra, secreta y

anónima, extramundana de algún modo, la del Libro "arquitectónico y premeditado", gran Obra alquímica y gran Texto que habla de sí mismo y no tiene voz de autor, dedicado a difundir, anuncia Mallarmé, la explicación órfica del universo. Retengamos esta disyuntiva para lo que sigue. El acento se pone, por otra parte, en la posición del poeta en el mundo y con respecto a sus contemporáneos, posición de retirada gracias a la imposición de una especie de vacío de la historia, en una temporalidad intermedia entre dos momentos de acuerdo posible entre la poesía y la sociedad:

En el fondo, considero que la época contemporánea es para el poeta como un interregno, en el que no tiene caso mezclarse: se encuentra demasiado caduca y en eferescencia preparatoria para hacer otra cosa diferente que trabajar con misterio con miras a lo que vendrá más tarde o nunca, y de vez en cuando enviar a los vivos su tarjeta de visita, estrofas o soneto, para no ser de alguna forma lapidado si sospecharan que no existe¹⁰.

En esencia, ironías aparte, este párrafo en el que Mallarmé reduce sus textos en verso a "tarjetas de visita" y el campo social de sus receptores a un espacio "en desuso" permite entrever que la escritura poética se ha convertido o está en camino de convertirse para él en un acto puramente ritual, sin gran significación, o que se le presenta a partir de entonces en la evidencia normalmente escondida de su pura ritualidad. Parece como si Mallarmé, sacrificándose

¹⁰ Carta a P. Verlaine, 16 de noviembre de 1885. En *Obras completas*, tomo I, edición de B. Marchal, París, Gallimard, "Biblioteca de la Pléiade", 1998, pág. 789 [S. Mallarmé, *Divagaciones*, seguido de *Prosa Diversa* y *Correspondencia* (selección), traducción de R. Silva Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1998, pág. 552]. En las notas que siguen, remitiré a los textos de Mallarmé de la manera siguiente: *O.c.* para las *Obras completas* editadas por H. Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, "Biblioteca de la Pléiade", 1945; *O.c. I* para el tomo I de las *Obras completas* de B. Marchal; *Div.* para la edición de las *Divagaciones* de Y. Bonnefoy, París, Gallimard, col. "Poésie", 1976; *Corr.*, seguido de la indicación del tomo en números romanos, para el conjunto de los once volúmenes de la *Correspondencia*, París, Gallimard, 1959-1985; *Livre*, seguido del número del folio, para la nueva edición de J. Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, París, Gallimard, 1977.

por el ritual de la escritura poética al uso, no tuviera otra inquietud que dar el pego ante aquellos que, en otro caso, le *lapidarian* —sigamos su metáfora, ya que es elocuente— por adulterio ya no solo estético sino también simbólico, en el sentido en que Mallarmé infringiría no tanto tal código o tal artículo de una doctrina, sino el gran código que rige el campo simbólico en su conjunto y que exige que aquellos a los que se dirige crean al mismo tiempo en el valor de la producción estética como tal e incorporen esta creencia tan profundamente en su sistema mental que la vivirán, olvidada, como otra dimensión de su propia naturaleza. Que yo sepa, no se ha reparado demasiado en ello y sin embargo tiene todo el sentido: estos "vivos" a los que dirige, a modo de "tarjeta de visita", sus "estancia(s) o soneto(s)" representan menos, por una generalización abusiva, al conjunto de sujetos sociales que a la fracción de este conjunto constituida por un lectorado poético que tiende por una parte a confundirse con la autoría poética, lectores/autores entre los que se cuentan por antonomasia todos aquellos que buscan la satisfacción de sus expectativas en las "Revistas literarias", abundantes en la época, y en las que "un poco por todas partes, cada vez que se publica (n) [sus] primeros números" Mallarmé figura en el índice. "La época contemporánea", en este caso, no designaría solo el campo social, sino también, por metonimias sucesivas, los campos cultural, literario y poético, con sus modos de reproducción y los sistemas de disposiciones prácticas y conceptuales que incorporan sus agentes.

Pero hay más. Y para asegurarse de ello, cabe anudar, en el interior de la carta, el hilo que vincula el párrafo que nos ocupa a aquellos en los que Mallarmé afirmó las bases de una concepción autotética de la escritura poética¹¹.

¹¹ Retomo, en un contexto más amplio, la explicación que di de esta carta, de manera más detallada, en la comunicación presentada en el coloquio Mallarmé de Cerisy-la-Salle (1997). Véase "Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat", en *Mallarmé. L'obscurité lumineuse*, B. Marchal y J.-L. Steinmetz (dirs.), París, Hermann, col. "Savoir: lettres", 1999, págs. 87-114.

Curiosamente, mientras que sus poemas pueden ser reconocidos como uno de los lugares en los que se ha profundizado en la socavación del lenguaje emprendida desde el prerromanticismo y como uno de los crisoles en los que la palabra, dejando de "hacer señas" como dice Foucault¹², ha ido más allá al replegarse sobre ella misma, Mallarmé parece devolver a su ser de lenguaje una nueva función de "signo", pero en el sentido, esta vez, de signo de reconocimiento mutuo o de connivencia dirigida por el poeta que los compone a la comunidad simbólica de sus semejantes. En mi opinión, nos encontramos ante una primera manifestación entre otras de que Mallarmé se da cuenta de la relación fundamental que asocia el autotelismo de la escritura y la autonomía del campo poético, en la forma de una condición necesaria a su desarrollo y a su mantenimiento *recíprocos*. Nos referimos de este modo a que lo que parece apuntar y de lo que parece extraer, en un gesto de desvelamiento apenas oculto, todas las consecuencias es, por una parte, que la autonomización del campo poético define la posibilidad de surgimiento de una escritura autotélica y, por otra, que la existencia de un campo autónomo proporcióna a esta escritura el medio en el que su autotelismo se vuelve socialmente admisible, pudiendo presentarse como un valor en sí y como la primera función del discurso poético. Para que el texto significara a partir de entonces hacia sí mismo o hiciera de sí mismo un signo, era necesario que una significación semejante fuera admitida en el repertorio de los posibles de la representación —y que fuera provechosa desde algún punto de vista—. Lo que la escritura significa en la escritura, lo que alcanza en lo más central de ella misma, no es ningún átomo del que obtendría su ser y su razón de ser, ni ninguna esencia a la que finalmente, a lo largo del siglo XIX, la escritura habría terminado por responder, sino el conjunto de las condiciones morfológicas que hicieron posible en el XIX la emergencia de una práctica de lenguaje alejada —aparentemente— de cualquier otra finalidad que no fuera interrogar el ser del lenguaje.

¹² M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, París, Gallimard, 1966, pág. 58.

Devolvamos ahora al texto su ironía. No solo es la "sonrisa" con la que Mallarmé se complace al tocar con los dedos "el artificio del misterio"¹³. La ironía es también la expresión de que, después de haber conocido el artificio, ya no comparte el misterio. Desde el instante en que parece haber descifrado la lógica de la escritura poética en el momento del autotelismo, no pertenece ya al mismo mundo de aquellos a los que sin embargo continúa dirigiendo, a través de sus poemas, las señales que demostrarían que sigue perteneciendo a él. Eso es tanto como decir que sus "tarjetas de visita" son vírgenes: solo dan testimonio de que aquel que las emite sigue o quiere que se sepa que sigue en arresto domiciliario poético, identificable como partidario del juego de la poesía, en la ignorancia compartida de que (no) se trata (más que) de un juego. Justamente por ello, se traza una línea de separación entre los que viven en o de esta ignorancia y el que se ha liberado: por un lado, los "vivos que ignoran que no tienen lugar"; por otro, el que mantiene la ficción para evitar ser víctima de una lapidación simbólica, procedente de aquellos a los que, si asumiera este riesgo, revelaría el principio y la función de su ignorancia.

Ahora bien, este *sentido del juego* es quizá aquello de lo que Mallarmé supo tomar conciencia y que deja vislumbrar en el peculiar párrafo de su carta a Verlaine. ¿Quién, de él o del conjunto de sus iguales vivos, tuvo o no lugar? Si seguimos la letra del texto, ellos no tuvieron lugar mientras que el poeta ocupa, fuera de la "época contemporánea", fuera del campo, el único lugar habitable, transparente para su conciencia, protegido de cualquier contaminación social por la esfera cristalina de la lucidez que lo envuelve. Pero la ironía de la carta se activa para invertir el sentido: ellos tuvieron lugar, pero lo ignoran —o, más exactamente, el lugar que ocupan depende de su ficción y de su desconocimiento de su dimensión ficcional—; él ya no tiene lugar y lo sabe sin decirlo o diciéndolo solo con un velo de ironía.

¹³ "Le démon de l'analogie", *Div.*, pág. 75 ["El demonio de la analogía", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 31].

2. *Formas retóricas y formalidades sociales*

El motivo del poema "tarjeta de visita", expresado en 1885, coincide con la aparición en la obra de Mallarmé de una serie de denominaciones desenfadas de sus poesías, presentadas como "pequeñeces", "juegos", "fragmentos", "notas de proyectos", "deberes de colegial" o incluso "estudios en vistas de algo mejor". Podemos ver un signo de modestia, aunque llevado hasta la ostentación. Observamos, más sutilmente, una forma de denominar la propiedad principal temática y retórica de estos textos, todos tributarios después de 1875 de un doble principio de composición. Contracción formal por una parte: ya no encontramos poemas largos, sino sonetos, muy poco numerosos y muchos de ellos en octosílabos. Retracción temática por otra: ya no nos topamos con grandes temas, sino motivos minimalistas y muy recurrentes, salones vacíos, objetos sin uso, lugares desiertos, paisajes abstractos acechados por soledades adocenadas, volutas de humo, rastros a medias palabras. Seguramente para el poeta es la forma de poner en práctica y en evidencia su virtuosismo. Frente a temas mínimos, sobre-determinación de su tratamiento formal. Frente a temas insignificantes o del montón, se concede una importancia extrema a la mera proeza retórica de obtener de ellos materia y partido poéticos. Pero estas designaciones, así como la forma y la temática de estos poemas, cuya vacuidad no deja de autodesignarse en ellos, me parece que deben interpretarse igualmente como la expresión de una disposición irónica, aquella que Mallarmé desarrolló con respecto a una escritura poética, la suya, a partir de entonces reducida a una simple función ritual, vacía, sin otro objeto ni sujeto que la formalidad social a la que responde. A este respecto, es sorprendente y significativo constatar que esta misma lógica también afecta simultáneamente a su correspondencia: en la primera parte de su carrera, sus cartas son largas, muy expresivas, son amplias confesiones líricas o especulaciones abruptas de metafísica delirante; en la segunda mitad de su carrera, su correspondencia se compone solo de lo que

Mallarmé denominó "cartas de negocios" con sus editores, sus semejantes o sus discípulos, condolencias, invitaciones o respuestas a invitaciones, acuses de recibo, breves reacciones a peticiones de información o de cooptación, de una cortesía tan exquisita y estereotipada a la vez que raya en la indiferencia (recuérdese que, en palabras de Valéry, la educación no es más que "indiferencia organizada")¹⁴. La carta ya no es un texto en sí mismo, válido por el contenido de pensamiento o de emoción que expresa y transmite, sino que se convierte en el soporte de un vínculo social, un vector de comunicación entre el poeta jefe de filas y la comunidad de sus adeptos.

Después de 1875, Mallarmé no solo reduce considerablemente su productividad poética, sino que ya no escribe poemas que surjan de un proyecto puramente estético, que encontraría en sí mismo su propio objetivo. En la mayoría de casos, el poeta escribirá por encargo, pondrá toda su destreza retórica al servicio de los rituales de la sociabilidad literaria, homenajes, agradecimientos, brindis, donaciones a una revista o a un álbum privado, conmemoraciones, rememoraciones, tumbas, etc. De circunstancias o por encargo, la mayoría de estos textos estarán además regidos estructuralmente (y algunos por partida doble) por una economía del don, del envío, de la dedicatoria y, en general por un dispositivo de comunicación, con frecuencia representado en el poema —debiéndose comprender comunicación en tres sentidos asumidos por el poema: comunicación como transporte (de un mensaje a su destinatario, siendo este mensaje el propio poema); comunicación como toma de contacto, relación de interlocución, y comunicación en el sentido etimológico, como lógica social de la dádiva y la contradádiva, del intercambio de favores, de bienes y de homenajes recíprocos—. Nada demuestra mejor este dispositivo y su eficacia que la retórica del nombre implementada por muchos de estos textos: el nombre del comitente, del destinatario, del beneficiario del homenaje o de la dedica-

¹⁴ P. Valéry, *Ritournels*, en *Œuvres*, t. II, París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1960, pág. 621.

toría, que sirve con frecuencia de matriz formal y temática a partir de la cual el texto parece escribirse, y situado en general en la rima y al final del texto, para reproducir en el espacio prosódico del poema el movimiento de encauzamiento que lo lleva hacia su destinatario. En este sentido, la destinación del texto, que ha programado socialmente la escritura y que le ha servido de matriz formal, se confunde con su fuente, por un efecto de bucle que encierra tanto el texto en sí mismo como le permite englobar, circunscribir el espacio en el que está llamado a circular y para el que ha sido creado.

Por lo tanto, no es solo de una tematización de sus propias operaciones formales de donde el poema mallarmeano saca su sustancia y su reflexividad verágina. Es también de una especie de incorporación retórica y temática de su contexto y de sus condiciones de elaboración social.

Para eliminar de esta proposición lo que puede tener de abstracta y para comprobar su precisión, cabe releer los primeros versos de "Saludo", en sus orígenes un "Brindis" pronunciado en ocasión de la presidencia del séptimo Banquete poético organizado por la revista *La Plume* y que Mallarmé colocará al principio de la recopilación de sus *Poésies* en forma de epígrafe y a la atención del lector, indicando así su disposición de espíritu con respecto a la escritura puesta en práctica en los textos que entrega a su público:

Nada, esta espuma, virgen verso
Que designa sólo la copa;
Tal las sirenas que se ahogan
Lejos y muchas al revés.

Navegamos, oh diversos
Amigos, yo sobre la popa,
Vosotros en la proa que corta
La ola de rayos e inviernos;

Una embriaguez bella me incita
Sin temor a su cabeceo
A decir en pie este saludo

Soledad, arrefice, estrella,
A quienquiera que haya valido
El blanco afán de nuestra tela¹⁵.

Cómo vemos, en la apertura de la antología el poema se designa ante el lector como referido solo a sí mismo en la "nada" que expresa, y en este contexto la palabra "copa" (*coupe*) remite a la cesura métrica, al propio "verso" como corte prosódico. Pero en esta misma reflexividad, designa con la misma intensidad que si se expresa lo debe solo al contexto en el que se expresa, y en este segundo contexto la palabra "copa" remite a la copa de champán levantada en homenaje a los poetas reunidos por y para la circunstancia. Simultáneamente, al unificar estos dos niveles de lectura, el poema remite a la dimensión performativa¹⁶ de cualquier "brindis", palabras pronunciadas para referirse, en resumen, al hecho de "levantar la copa". Así, a través de ondas concéntricas y metonimias sucesivas, el poema remite a los poetas reunidos (a los que por otra parte Mallarmé se dirige), a la ocasión que los reúne, al ritual social del banquete y al campo en el interior del cual un banquete poético adquiere sentido y tiene importancia. Dicho de otro modo, a través de un procedimiento de muñecas rusas realmente vertiginoso pero en el fondo lúdico, el gesto reflexivo del poema, que lo remite a sí mismo para encerrarlo en su propio cierre formal, remite simultáneamente al microcosmos social en el interior del cual este cierre de las formas constituye a partir de entonces el principio poético por excelencia. Dicho todavía en otros términos, la forma poética, al nombrarse a sí misma, designa al mismo tiempo la formalidad social a la que responde. Y lo que vale para el poema "Saludo" vale para la mayoría de sonetos de madurez, cerrados sobre sí mismos tanto en su contracción formal como al reflejar a través de este auto-

¹⁵ S. Mallarmé, *Mallarmé*, trad. de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Júcar, col. "Los Poetas", 1985, pág. 165.

¹⁶ Del inglés *performative*: "Enunciado que constituye simultáneamente el acto al que se refiere". Citado en P. Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, trad. de Th. Kauf, pág. 155.

telismo la autonomía y la circularidad del campo poético al que, a su modo, pagan su "impuesto" de creencia.

Lo que pone de manifiesto un poema como "Saludo" es, una vez más en Mallarmé, un remarcable sentido no solo del rol y del puesto que autorizan la palabra y que le confieren, en esta ocasión, su poder performativo ("Levanto mi [verso]"), sino también la posición ocupada, que como la del soneto tiene un sentido figurado: "Yo sobre la *popa/vosotros en la proa que corta/la ola de rayos e inviernos*". Es la posición del hermano mayor en la retaguardia, en efecto, con respecto a la vanguardia de sus hermanos más jóvenes, pero también en el timón de la nave poética a bordo de la que están todos, y con ellos sus lectores, *embarcados*—para retomar la metáfora de Pascal retomada por Bourdieu¹⁷—. "Saludo", que encabeza la antología en posición preliminar, es de este modo un texto que, lejos de postular la trascendencia desde el punto de vista poético más especular¹⁸, inscribe por el contrario, situándolo decididamente en una relación que tiene tanto de diferenciación como de solidaridad en la diferencia, el punto de vista de quien diserta con toda la autoridad que le confieren su edad y su capital de consagración y—respondiendo a estas dos formas de respetabilidad social que simboliza por la circunstancia— su estatuto de presidente del Banquete de *La Plume*: él, el mayor, en la popa, es decir a la vez en posición de retirada modesta y de alejamiento temporal en relación con la generación de los jóvenes, pero también en el timón, como piloto, es decir, en la posición ventajosa de jefe de filas capacitado para dirigir la marcha del buque, orientando el movimiento que los lleva, a él y a aquellos que le preceden pisándole los talones, porque si-

¹⁷ P. Bourdieu, *Médiations pascaliennes*, París, Seuil, 1997, pág. 23 [*Méditations pascaliennes*, Barcelona, Anagrama, 1999, trad. de Th. Kauf, pág. 26].

¹⁸ "Crear en la posibilidad de adoptar un punto de vista absoluto sobre el punto de vista propio sería caer, una vez más, en una forma de la ilusión escolástica de la omnipotencia del pensamiento. El imperativo de introspección no es una especie de pundonor algo vano, propio del pensador que se pretendiera capaz de ocupar un punto de vista trascendente respecto a los puntos de vista empírico de agente empírico, implicado en los juegos y las apuestas de su universo". *Ibidem*, pág. 141 [*Ibidem*, pág. 157].

guen la dirección que les ha indicado. Ellos, los discípulos, están en la proa, es decir, en la vanguardia, una posición más aventurada, donde uno se arriesga a todos los enfrentamientos tanto como se perfila la oportunidad de las más fastuosas fecundidades, riesgos y fecundidades simultáneamente figuradas por "*rayos e inviernos*"—pudiéndose interpretar "*rayos*" (*foudre*) también, algo habitual en Mallarmé, como *semen (foudre)*, por paronomasia y colocación metafórica con el motivo de la espuma utilizada en la primera estrofa¹⁹.

De este modo, podemos interpretar "Saludo" como una especie de confirmación emblemática, pero también como demostración poética de que las estructuras del universo social están incluidas, contenidas, implicadas en las producciones mismas que implican estas estructuras. Característica que no queda demasiado desdibujada por la transformación de estatus y la sustitución de título que el texto ha conocido, al convertirse el "Brindis" pronunciado en texto preliminar. Y es que, al principio de la antología metafóricamente asimilada a la mesa del banquete en la que son acogidos nuevos comensales, el texto preliminar vale tanto como programa de lectura y signo de lucidez que encajar por los lectores, ya se trate de colegas, iniciados en el misterio poético, o de profanos, invitados a acercarse a este misterio convirtiendo su lectura en una auténtica "práctica"²⁰, es decir, en palabras de Mallarmé, un "participar en el libro tomado por aquí, por allá, sometido a variaciones, añadido como un enigma—casi rehecho por uno mismo—"²¹.

¹⁹ Este juego de palabras aparentemente trivial se halla en "Una jugada de dados", donde el "príncipe amargo con el escollo" se "encasquetó" la "toca de medianoche" "como lo heroico/irresistible pero contenido/por su pequeña razón viril/fulminante (*sa petite raison virile/en foudre*)"—la paronomasia *foudre/foudre* se percibe más claramente por la inmediata proximidad del tema de la virilidad y, en esta misma página, por la "blancura rígida" metonímicamente sustituida por la "pluma solitaria extraviada"—(*Un Coup de dés*, en *O.c.* I, págs. 378-379).

²⁰ "Leer— Esa práctica—". *Ibid.* "Le Mystère dans les lettres", *Div.*, pág. 279 ["El misterio de las letras", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 247].

²¹ "Quant au Livre", *Div.*, pág. 271 ["En cuanto al libro", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 227].

3. *La colusión de antagonismos*

Resumamos lo dicho hasta ahora. El autotelismo del texto mallarmeano no es la designación de una interioridad del poema. Es la designación, en el vacío del poema, de la exterioridad social que lo informa, y en este caso del principio de autonomía que prevalece en el espacio poético moderno. Autonomía y autotelismo se implican recíprocamente: tal es, por tanto, después de la conciencia de que el poema responde a una ritualidad social, la segunda dimensión que, expresada en el interior de los textos, toma la lucidez crítica mallarmeana, lo que podríamos denominar su "desillusio" (pero asumida de forma velada, para mantener intacta la "illusio" que se le ha descubierto como ilusión). Una tercera dimensión, fuertemente marcada en la conferencia sobre *La música y las letras*, tiene que ver con la convicción a la que el poeta llegó de que el espacio literario, espacio de relaciones, es un campo de fuerzas, estructurado por luchas, competencias, rivalidades construidas por un principio de diferenciación distintiva, pero al que subyace una especie de connivencia inconsciente en cuanto al interés colectivo por luchar, competir y ser rival. Para decirlo de modo más simple, la lucha supone que el campo tiene un interés común por entrar en lucha y el juego de fuerzas supone en él la creencia inscrita en cada uno de que este juego merece que se inviertan en él todas las fuerzas.

Pronunciada a finales de 1894 en Oxford y después en Cambridge —que Mallarmé llama las dos "ciudades doctas"²²—, *La música y las letras* procede en primer lugar, en tanto que conferencia, a una parodia de la elocuencia académica y del lenguaje universitario elevado, como ha apuntado acertadamente Bertrand Marchal²³, pero sin subrayar que esta

²² O. c., pág. 635 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, op. cit., pág. 374].

²³ "¿Qué es *La música y las letras*? Es un discurso, si se quiere, pero un discurso a dos niveles o con un doble destino. [...] El primer destinatario es evidentemente el público de Oxford y de Cambridge. Para este público, el discurso aspira menos a convencer de una relación inédita entre la música y las letras, ya que Mallarmé es consciente de su ininteligibilidad, que a con-

sobresignificación del código, que contribuye a deconstruirlo sin destruirlo, es propia de todas las intervenciones de Mallarmé, se dedique al periodismo de moda, a la crítica de arte, a la reseña de exposiciones, al discurso de cenáculo o incluso a la entrevista periodística²⁴, o también, como acabamos de ver donde la crítica mallarmeana no lo ha percibido demasiado, en la escritura poética aparentemente más "pura". Muy estructurado, con un preámbulo, desarrollo, digresión y peroración, y aúborrado de un vocabulario de "alto valor filosófico añadido", se trata no obstante de un discurso casi ininteligible, y que fue recibido como tal por la élite escogida que asistió, asombrada, a la actuación del poeta. Mallarmé lo publica al año siguiente enmarcándolo con un paratexto complejo, que lo compartimenta antes y después. Por un lado, una doble introducción, hecha de dos piezas "relacionadas", la primera de las cuales, con el título "Desplazamiento conveniente", evoca las dos "ciudades construidas para pensar" y el sistema de los "Fellows", que se reclutan por cooptación, "sin otra alternativa pasé a ver tácitamente con toda libertad" ("este rasgo, lo capital", insiste Mallarmé)²⁵. La segunda pieza introductoria añade al conjunto un artículo publicado en las columnas de *Figaro*, que resume el proyecto mallarmeano de una reforma del dominio público en materia de edición literaria. Se trata, propone Mallarmé, de que la publicación de los autores que están en dominio público, publicación de pago a partir de entonces aunque sea módicamente, nutra un "Fondo literario" destinado a financiar la edición de los autores vivos. En

vencer, exhibiendo al menos su aparato retórico, que es un discurso, de manera que los asistentes no tengan la impresión de que les han timado. Y con esta lógica, en la que el ritual de la conferencia universitaria cuenta más que el fondo, la ininteligibilidad contribuye a reforzar este efecto de discurso de alto valor filosófico añadido" (Bertrand Marchal, "*La musique et les lettres de Mallarmé ou le discours inintelligible*", en *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, op. cit., pág. 292).

²⁴ Entrevista periodística de la que Mallarmé parodia el dispositivo en "Soledad", *Div.*, págs. 313-314.

²⁵ *La musique et les lettres*, O. c., pág. 636 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, op. cit., pág. 375].

el posfacio, Mallarmé ofrece un conjunto de "Notas" de comentario y de explicación, dedicado, dice, a restablecer "la transparencia de pensamiento" (que en efecto "se unifica entre público y conferenciante como un espejo que se quiere, si la voz calla")²⁶. Numerosos comentaristas de Mallarmé se han sorprendido de la incoherencia de este montaje, sin darse cuenta de que la conferencia publicada enmarcada de esta forma, parodia del discurso universitario, de la teoría pura y la palabra académica, demuestra que no hay palabra sin lugar de enunciación, que la más desasida en apariencia implica que está vinculada a condiciones de desasimiento, por ejemplo, las de las "ciudades construidas para pensar", y que tampoco hay un texto que no exija para circular, es decir, para existir socialmente, un aparato editorial susceptible de apoyo y en función del cual, desde un comienzo, toma forma. Entre los "Fellows" que se cooptan y los autores de dominio público que mantienen con los jóvenes escritores una relación de padrino económico, no hay, en este sentido, solución de continuidad, tampoco con el propio texto de la conferencia en lo que esta pretende demostrar, de forma velada, por lo que respecta al funcionamiento del campo literario²⁷.

En este discurso autodeconstrutor, que exhibe sus condiciones de elaboración y de actuación, Mallarmé procede, a otro nivel, a la deconstrucción también velada del "mecanismo literario" al asumir dicha deconstrucción como una consecuencia de la crisis del verso libre, que ha llevado "el

²⁶ *La musique et les lettres*, O.c., pág. 654 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, op. cit., pág. 397].

²⁷ Los editores de las *Obras completas* de la Pléiade, Mondor y Aubry, subrayaron por casualidad: la primera se ocupa del 'dominio público' en materia literaria, la otra de las relaciones entre música y letras; la primera, es cierto, precedida de una evocación exacta y sutil de estos 'recogimientos privilegiados' de Oxford y Cambridge, de los que Mallarmé acababa de conocer durante tres o cuatro días el encanto y la simplicidad lujosa" (O.c., pág. 1610). Bonnefoy, todavía menos inspirado o guiado por un principio de economía, reproduce el texto de la conferencia sin su doble introducción (*Div.*, págs. 349-371).

acto de escribir, dice, [a escrutarse] hasta el principio"²⁸, y al vincularla, como dos transformaciones radicales, por una especie de "radicalismo de campo" adelantado, por una parte con la Revolución francesa y por otra con los atentados anarquistas que en el momento en el que habla el poeta sacuden París²⁹. No volveremos sobre el pasaje comentado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, del que me parece haber dicho, desde el punto de vista que nos interesa, lo esencial. En cambio, me gustaría llamar la atención sobre otro pasaje, igualmente dedicado, desde otro punto de vista, a poner en juego la colusión sagrada y secreta en la que se basa el microcosmos poético, adhesión a un "nomos", a una ley immanente, que tiene más de costumbre implícita que de regla explícita y que une, en su desconocimiento compartido de lo que los une, a los miembros de la comunidad poética:

Desearía que se mantuviese un aviso hasta que renuncie la insinuación; que proclamara, bienhechor, el costo relativo de algunos. Importa que en toda concurrencia de la muchedumbre cierta parte hacia el interés, la distracción, o la comodidad, de exiguos aficionados, respetuosos del motivo común como forma de mostrar en él la indiferencia, que instituyan por tal característica, una minoría: teniendo en cuenta, cualquiera fuese la divergencia que ahonde el conflicto furioso de los ciudadanos, todos, bajo la mirada soberana, formar una unanimidad —de acuerdo, por lo menos, que el propósito por el cual nos devoramos mutuamente, cuente; por tanto, establecida la necesidad de excepción, ¡como la sal! la verdadera que, en forma indefectible, funciona, yace en esta morada de ciertos espíritus, no lo sé, en sus alabanzas cómo designarlos gratuitos, extraños, tal vez inútiles— o literarios³⁰.

²⁸ *La musique et les lettres*, O.c., pág. 645 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, op. cit., pág. 389].

²⁹ Sobre el anarquismo de Mallarmé, y más especialmente sobre la medida anarquista a través de la que Mallarmé dinamita la teoría del discurso poético, véase P. Durand "La Destruction fut ma Béatrice. Mallarmé ou l'implosion poétique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, mayo-junio de 1999, n.º 3, págs. 373-389. En un contexto más amplio, véase U. Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001, págs. 188-205.

³⁰ *La musique et les lettres*, *Div.*, págs. 363-364 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, op. cit., pág. 389].

¿Qué quiere decir? No solo, como indica más arriba en la conferencia, que el verso se basa en un acto formal en el fondo idéntico sea cual sea el cariz que tome, sino que, más allá de esto, las "divergencias" a las que dan lugar las experimentaciones más explosivas, por violentas que sean, suponen al menos, entre quienes se libran a ellas, un "acuerdo" de principio sobre el hecho de que "el propósito por el cual nos devoramos mutuamente, cuente". Dicho de otro modo, de la misma forma que los "conflictos" sociales, incluso los más "furiosos", no hacen tambalear los cimientos de la colectividad de los "ciudadanos", las luchas formales más violentas, expresión de una "necesidad de excepción" unánimemente compartida, no cuestionan el principio de funcionamiento de un microcosmos como el campo literario, "minoría" social "instituida junto" a "la muchedumbre" y que define y persigue otros objetivos que el del "interés", la "distracción" o la "comodidad", —"morada de ciertos espíritus [...] literarios" que anima precisamente a estos "espíritus" a cultivar su propia diferencia y singularidad. Lo que Mallarmé subraya de este modo no es otra cosa, en definitiva, que la colusión objetiva de todos los agentes del campo literario en la adhesión (inconsciente) a una cuestión común en todas las luchas que los dividen, objetivo que nutre estas luchas pero que no parece, para quienes no participan en el mismo "juego" y no comulgan con la misma *ilusión*, sino propio de espíritus "gratuitos", "extraños" o "inútiles" (tres calificativos que, en la pluma mallarmeana, son una "alabanza", pero que en la de otros, ajenos al campo literario, y por tanto "extraños" por su "lado" a los valores que Mallarmé define, valdrían como estigmas de desgracia social o, cuando menos, de inutilidad práctica).

Sería tentador relacionar este análisis, desconcertante por su lucidez, con una preocupación por apaciguar los conflictos estéticos radicalizados por la efracción del verso libre (Mallarmé señala en resumen a sus semejantes que sus "divergencias" formales no dejan de corresponderse con un interés colectivo por enfrentarse a las cuestiones de forma), si este interés no concerniera, en su caso, a una disposición inconsciente, o para decirlo de otro modo, a un necesario

desconocimiento —propio de cualquier agente social en cualquier campo de actividad— que afecta a lo que el poeta, más arriba, había denominado significativamente "el mecanismo literario": "Para qué sirve esto— Para un juego"³¹.

Igual que la del "acto", esta metáfora del "juego" es habitual en Mallarmé, tanto en prosa como en verso. Ciertamente, remite a una actividad lúdica verbal y a una disposición intelectual en la que se entremezclan distancia respecto al rol y meticolosa adhesión al rol. Remite igualmente a la convicción a la que llegó Mallarmé, de la que da testimonio la conferencia sobre *La música y las letras*, de que la literatura no solo fija las reglas de su propio "juego", sino que se confunde en buena medida con estas reglas. Como la Ciudad —"lugar abstracto", dice, "situado en ninguna parte"³², que se basa en una "ficción" social incorporada por cada ciudadano, el cual, como "contribuyente sumiso, luego, paga con su asentimiento el impuesto de conformidad al tesoro de una patria"³³, la literatura se edifica sobre una "nada" primordial, un "vacío" esencial. Igual que la Ciudad con sus instituciones, el texto de su Constitución, sus monumentos, sus fiestas públicas, la literatura no remite en mayor grado a una trascendencia: solo remite a ella misma, como conjunto de escuelas y de capillas, de rivalidades y de alianzas estratégicas, de géneros y de prácticas, de códigos formales y de normas de comportamiento, de espacios de sociabilidad y de plataformas de publicación o de consagración, —red a la vez material e inmaterial que canaliza el flujo de los intereses, las elecciones estilísticas y las trayectorias profesionales³⁴—.

³¹ *La Musique et les Lettres, Diu.*, pág. 356 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, *op. cit.*, págs. 388-389].

³² Nota añadida por Mallarmé a la edición en volumen del texto de su conferencia, *Diu.*, pág. 370 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 400].

³³ *La Musique et les Lettres, Diu.*, pág. 365 ["La música y las letras", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 396].

³⁴ "Quant au Livre", *Diu.*, pág. 271 ["En cuanto al libro", *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 227].

4. *La fabricación social del valor literario*

Pero todavía no hemos revisado completamente la cuestión que nos ocupa. Cabe abordar, aunque sea rápidamente, la problemática del Libro. Tal y como está planteada en la carta autobiográfica a Verlaine, esta problemática parece estar, en el caso de Mallarmé, al abrigo de cualquier cuestionamiento crítico, al presentar el proyecto del Libro, en el desencanto general de la práctica mallarmeana, como una especie de espacio de encantamiento compensatorio, de reconstrucción de la "superstición" literaria. Recordemos que Mallarmé encomendaba al Libro, "arquitectónico y premeditado", nada menos que ofrecer la "explicación órfica de la Tierra". El Libro, anuncio importante dirigido a la literatura, sería a partir de entonces el gran regreso de la ilusión ignorada como *ilusión* y de la superstición vivida como creencia indefectible. En una carta a Octave Mirbeau, sobreviene no obstante una duda que descubre el propósito que abriga Mallarmé: "La explicación del universo, si existe una, distinta de la ocasión presentada alguna vez de daros la mano, Mirbeau, alcanzará las cuarenta páginas de un artículo de revista..."³⁵ Y esta duda se muda en casi una certeza al estudiar con detenimiento los apuntes dejados por Mallarmé, que en vida solo dio a conocer el programa de este Libro, resumido en una proposición lapidaria, en forma de eslogan: "en el mundo todo existe para culminar en un libro"³⁶.

Durante mucho tiempo se ha creído que el poeta pensaba en una especie de capricho, de dulce locura, quizá incluso un fingimiento o en cualquier caso una tentativa patética de escapar de un fracaso trágicamente entrevisto.

³⁵ Carta a Octave Mirbeau, 2 de diciembre de 1895, *Corr.*, VII, pág. 311 o *O.c.*, I, pág. 811.

³⁶ Frase reivindicada al principio de su artículo "El Libro, instrumento espiritual". *Vid. Div.*, *op. cit.*, pág. 267 [*Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 240] para recordar que los rumores se la atribuyeron con fundamento. Esta fórmula figura con distintas formas en varias intervenciones de Mallarmé, entre las cuales está su entrevista con Jules Huret, y en la pluma de Verlaine, documentada por su carta autobiográfica.

Esto fue así hasta que Jacques Scherer publicó, en 1957, las notas preparatorias a este "Libro" anunciado en varias ocasiones y sustraído al mismo tiempo otras tantas a la curiosidad que alimentaba. En efecto, era "una cosa distinta" lo que se buscaba, meditaba y tramaba, conforme a los efectos de anuncio fantástico a los que Mallarmé había cedido ante Verlaine en 1885, ante Jules Huret en 1891, ante los lectores de *La Revue blanche* y, seguramente, ante el grupo de los *mardistes* de la calle Rome. No obstante, el estupor fue todavía mayor cuando tuvimos conocimiento de sus notas dispersas: casi nada concernía al contenido del futuro Libro; todo o casi todo se vinculaba de forma meticulosa y manifestamente obsesiva a la forma del objeto, a su presentación material, a su modo de financiación y difusión, a las sesiones rituales de lectura privada o pública a las que su creador lo destinaba.

¿De qué se ocupan las consideraciones de Mallarmé en estas notas? Esencialmente sobre cuestiones de forma, de estructura y de formalidades de lectura, lo que hay que relacionar, en general, con el formalismo mallarmeano, que postula tanto aquí como en cualquier otra parte que la obra como forma produce su contenido y que este contenido se confunde circularmente con el acontecimiento formal que lo manifiesta. Más concretamente, tres aspectos centran sus esfuerzos de concepción y de conceptualización. Por una parte, la estructura de la obra y la forma material que le permitirá entrar en funcionamiento: el Libro estará hecho de hojas no encuadradas ni cosidas para permitir e invitar a una libre combinatoria —una forma práctica, en efecto, de hacer de un libro una máquina de libros, de un texto un Texto infinito, ya que siempre es susceptible de disponerse de otro modo—. Insiste, por otra parte, en la tirada del Libro y en su precio de venta. Mallarmé piensa en una tirada de 480.000 ejemplares al precio de un franco para permitir que el libro sea económicamente accesible a todos los públicos. Por último, la reflexión del poeta se detiene en el modo de financiación del Libro, no solo desde un punto de vista económico, sino sobre todo simbólico. La distinción lógica entre estas dos formas de valor, aplicada a un

bien cultural, se subraya explícitamente: "Un libro, pues, -advierte Mallarmé- solo puede/ contener una cantidad de materia -su/valor- ideal/sin precio ya sea más o menos que lo que es -venderlo es demasiado caro y demasiado poco"³⁷. Ciertamente, es "demasiado caro" si el Libro se reduce a su materialidad de objeto; y, sin embargo, es "demasiado poco" si se considera según su valor cultural, incalculable.

¿Cómo arreglárselas? Desde el punto de vista material y económico, Mallarmé piensa que la financiación puede proceder de la publicidad: la inserción de anuncios comerciales en el volumen cubrirá los gastos de producción. Desde el punto de vista simbólico o cultural, la operación es más misteriosa y delicada. Exige que el libro esté provisto de signos de valor, según el modelo metafórico, subraya Mallarmé, del "dorado en los cantos": "importancia-valor (de ahí el dorado en los cantos)", señala Mallarmé en la hoja 39 (A). Es en este punto donde actúan de forma estratégica las sesiones de lectura colectiva o de difusión pública del libro -en la forma de lo que el poeta llama, significativamente, el "truco" o la "astucia"³⁸-. Mallarmé imagina toda una teatralidad, un ritual, una ceremonia, con un número definido de participantes que pertenecen a la élite mundana y literaria de la sociedad -480 en total-. ¿Cómo convencer al gran público del valor de la obra? ¿Cómo llevar a 480.000 lectores a desembolsar un franco para comprar un libro anónimo? Simplemente, argumenta Mallarmé desde el recogimiento de su laboratorio, pidiendo a la minoría de ricos letrados que habrán asistido a las lecturas que se comprometan a pagar simbólicamente 1.000 francos por la compra del volumen que se les ha dado a conocer, y a difundirlo en su entorno. "Así, al convocar a estas 480 personas, a quienes ofrezco la lectura (por 8 y 3 veces = 24) de veinte volúmenes, lo que equivale por parte de cada uno a 1.000 francos por nada; adquiero el derecho de recuperar esta cantidad de 480.000 francos), publicándolo todo, ya sea en 480.000 volúmenes a un franco o tantos miles de ejemplares como

³⁷ *Œuvre*, hoja 39 (A).

³⁸ *Œuvre*, hoja 32 (A).

personas"³⁹. En otro lugar precisa que hay que "basarlo todo en una operación financiera -incluso sin que los invitados lo sepan- entre gente mundana, pero rica"⁴⁰. Estos "invitados", apunta, "representan sin ser conscientes de ello el secreto de la sesión"⁴¹, añadiendo por otro lado, respecto a esta operación virtual de promoción, que "es como un préstamo en las altas esferas [...] que debe restituirse al pueblo- de ejemplares a buen precio"⁴².

Lo que esta contabilidad aparentemente delirante deja entrever, si se mira detenidamente, es que con una lucidez asombrosa Mallarmé postula que el valor cultural de la obra es esencialmente *fiduciario*: depende del capital de confianza, de credibilidad, de autoridad social específica detentado por aquellos que proceden a su evaluación. Y que esta promoción, para que sea eficaz, debe llevarse a cabo "sin que lo sepan" los propios agentes. En otras palabras, en la operación debe mantenerse la ilusión unánimemente compartida de que la obra detentará un valor intrínseco, que no es el efecto de una construcción social, que no resulta de una asignación de signos de valor. Constatamos en este aspecto una anticipación del mecanismo desmontado por el *ready made* a la manera de Duchamp, pero desplazado de la firma del artista (ya que el Libro mallarmeano pretendía ser anónimo) hacia el impuesto de creencia depositado en la obra por los receptores más selectos. La lógica que se aplica es, sin embargo, la misma: se trata, tanto por un lado como por el otro, de descubrir la ilusión sin romperla, de denunciar la creencia sacándole partido⁴³. He aquí, como la *Mariée* de Duchamp, el Libro "desnudado". Mostrado en

³⁹ *Œuvre*, hoja 114 (A).

⁴⁰ *Œuvre*, hoja 135 (A).

⁴¹ *Œuvre*, hoja 107 (A).

⁴² *Œuvre*, hoja 62 (B).

⁴³ Sobre las afinidades de forma y pensamiento, expresión de una disposición irónica similar con respecto a las reglas del arte, que vinculan el Libro de Mallarmé a la *Mariée* de Duchamp, véase P. Durand, "De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale", en *Formalisme, jeu des formes* (textos recogidos por E. Pinto), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, págs. 31-53.

su estructura interna, en su funcionamiento, en el sistema de relaciones que se establecen en su seno. Pero también exhibido como una realidad de dos caras, una económica y otra simbólica. Pero también desacralizado, sustraído a las ilusiones que en el seno del campo cultural articulan entre sí a los lectores y a los autores en un desconocimiento común de los mecanismos que activan y que les permiten actuar. Se dibuja así un desencanto radical respecto a la actividad estética, poco entrevisto por ser común a todas las ocultaciones. Mallarmé lo tematiza en las pocas notas en las que se proyecta el contenido del Libro, refiriéndose al "desgarro sagrado del velo"⁴⁴ o a una "visión magnífica y triste [...] Los restos de un gran palacio"⁴⁵.

GÉNESIS DE UNA DISPOSICIÓN

En Mallarmé, el misterio se esconde. No está donde nos parece que está habitualmente: ni en la oscuridad que se le atribuye y que se supone que representa una dificultad para el lector profano (cuando en realidad en el poema mallarmeano todo exige la entrada del lector en el juego poético), ni en una revelación suprema sobre el Absoluto que el poeta habría encerrado en la cripta de una gran Obra inacabada. Si hay misterio en Mallarmé, es más bien en relación a lo que le condujo, como hierofante irónico pero preocupado por mantenerse en los límites del sacrilegio, a percibir el artificio social del "Misterio en las letras". Ritualidad del poema tarjeta de visita, reflexividad social de las formas, revelación velada de las reglas del juego literario y del principio del valor estético en régimen de autonomía, todo indica en Mallarmé una conciencia crítica —de la que solo encontramos equivalentes en el caso de Karl Krauss, Duchamp o John Cage— de los "fundamentos" de creencia de la que el compromiso artístico obtiene a la vez su razón de ser y las razones de su propia ceguera sobre los objetivos que

⁴⁴ *Livre*, hoja 21 (A).

⁴⁵ *Livre*, hoja 22 (A).

lo animan. El misterio al que ahora pretendemos acercarnos, y que es quizá el auténtico misterio Mallarmé, tiene que ver con las determinaciones que han permitido la incorporación por parte del poeta de tal sentido del "sentido del juego", ya esté esta disposición de espíritu inscrita en un dispositivo formal como en un discurso sobre la formalidad poética, no tanto para descubrir los mecanismos del juego literario, a riesgo de lapidación, como para hacer de estos mecanismos el tema central y la forma motriz de una actividad inseparablemente teórica y poética. Avanzamos, en este sentido, tres hipótesis que pueden agruparse en cuanto no son incompatibles, sino acumulativas.

1. *Alejamiento del juego y distancia del rol*

Una primera hipótesis explicativa tiene que ver con el eclipse que conoció la carrera poética de Mallarmé entre 1875 y 1885. Cuando en 1884 y 1885 Verlaine y después Huysmans dirigen sobre él, el uno tras el otro, el foco de la actualidad literaria como sobre un poeta al margen, lejos de la multitud, detentor de una alternativa posible a un Parnaso agotado, Mallarmé lleva en efecto diez años de travesía del desierto. Diez años atrás, Mallarmé había sido enviado al destierro editorial del Parnaso y, en consecuencia, empujado a los márgenes del sistema literario (de ahí que, por ejemplo, *La siesia de un fauno* se publicara a cuenta del autor en una editorial del Barrio Latino especializada en el ámbito de la ginecología). A lo largo de este período, Mallarmé sigue trabajando, pero escribe pocos textos en verso y publica todavía menos. Seguramente, mantenido al margen del movimiento parnasiano, que por entonces está en el candelo, Mallarmé no solo es menos solicitado por los directores de las revistas que gravitan en la órbita del *Parnasse contemporain*, sino que también, al participar menos directamente de la actividad literaria con los beneficios que proporciona y la energía que exige tanto como la suscita, el flujo poético se agota. ¿Para qué sirve escribir cuando no se forma parte del mundo literario? Los signos de este aban-

dono son abundantes. Por defecto: Mallarmé casi no publica nada más que manuales escolares, y más significativamente críticas de arte y crónicas artísticas en el extranjero, como si su propaganda a favor de Manet y los impresionistas le proporcionarían la ocasión de invertir en un campo cercano geográfico y morfológicamente, desplazándose de aquel del que acababa de ser marginado. Por exceso: Mallarmé invierte muchos esfuerzos, al menos prospectivos, en un proyecto irrealizable, la utopía de un drama multimedia que se representa simultáneamente en tres rincones de París, dice, y articula teatro, poesía, música, danza, fuegos de artificio y espectáculo de cabaret (en este sentido, contacta especialmente con una gimnasta del Folies-Bergères). De manera no menos significativa, como forma de salvar los obstáculos que se le presentan en París, despliega mucha energía epistolar, si bien inútilmente, para crear una red internacional, en particular entre Inglaterra, Estados Unidos y Francia, imaginando entre los miembros de esta red una especie de cadena de complicidades, cuyo espíritu resume bastante bien en una carta a Arthur O'Shaughnessy: "Ha agradecido a Manet que le haya agradecido el envío de su libro; él os agradece por su parte que usted le haya agradecido que os lo agradezca, lo que forma una verdadera cadena que se prolongará hasta su viaje a París, al aumentar en cada carta un eslabón"⁴⁶. La tesis que desarrollé en otra parte sobre esta cuestión⁴⁷ es que la multiplicación de estas experiencias (periodismo de moda, crítica de arte de vanguardia, crítica cultural pseudomundana, pedagogía del inglés, etc.), experiencias en las que Mallarmé se muestra siempre preocupado por (y capaz de) cultivar el discurso que se espera de él, adaptar su estilo, su tono y sus convicciones a los códigos que la necesidad le impone, le llevaron a tomar sobre cualquier discurso y cualquier práctica el punto de vista de las reglas que los rigen y, en consecuencia, a transferir esta

⁴⁶ Carta a Arthur O'Shaughnessy, 13 de noviembre de 1875, *Corr.*, II, pág. 81.

⁴⁷ *Le Messager du Livre. Genèses de Mallarmé*, 2 tomos, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Liège, 1993-1994.

competencia sobre la actividad poética en el momento en que esta retoma, después de diez años de paréntesis, su curso interrumpido. A esta hipótesis, que seguramente da demasiado relieve a la práctica de una lucidez interiorizada en otros ámbitos de la experiencia, cabe sin duda añadir, y quizá oponer, dos factores más: por un lado que el desencanto de la actividad poética pudo contribuir a desajustar en él el sistema de disposiciones mentales y el campo de aplicación de estas disposiciones y, por otro, que de esta presión de experiencias sucesivas, de las que ninguna le permite salir de la oscuridad, pudo nacer una especie de soberbio desaliento que lo habría conducido a proyectar sobre la actividad poética de la que se le mantenía a distancia una mirada en la que se mezclaban el distanciamiento (crítico) y el desencanto (irónico), a imagen de aquellos "hombres desconocidos" de los que habla Balzac en *Las ilusiones perdidas*, que "se vengan de la humildad de su posición mediante la altura de sus críticas"⁴⁸.

2. *Desclasamiento social y superioridad estética*

Un caso parecido de conversión de una posición dominada (o marginal) en mirada distanciada y panorámica tiene que ver con la posición social ocupada por Mallarmé en el grupo de los parnassianos y más todavía, significativamente, en el grupo de los simbolistas. Profesor de inglés no titular, relegado durante mucho tiempo lejos de la capital y condenado a "trabajos" alimenticios, la trayectoria social de Mallarmé está en declive. El descendiente de altos funcionarios parisiños vejeta en provincias como pequeño funcionario de la enseñanza mal calificado por sus superiores y se halla a partir de los años 1860 animado por un ávido deseo de venganza social, convertido en intransigencia doctrinaria, que le conduce, al adherirse a la escuela par-

⁴⁸ H. de Balzac, *Les Illusions perdues*, ed. de A. Adam, París, Garnier Frères, 1961, págs. 30-31 (*Ilusiones perdidas*, trad. de J. R. Maestre, Barcelona, Ediciones B, 1991, pág. 34).

nasiana, a una primera forma de radicalidad. Así es como en su panfleto contra "El Arte para todos" (1852), Mallarmé es más parnasiano que Leconte de Lisle, rechaza cualquier reconciliación posible con el público y fustiga en particular los efectos de heteronomía que la enseñanza de las letras tiende en su opinión a ejercer sobre la literatura⁴⁹. El poeta se vuelve conscientemente aristócrata, se reencuentra en su primera declaración manifiesta con el niño que en el internado se hacía pasar por el conde de Boulainvilliers y prefigura al autobiógrafo que, al comienzo de su carta a Verlaine, insistirá, no sin complacencia, en sus ascendientes aristocráticos. De esta miseria, que es más de posición que de condición, da testimonio a finales de los años 1860 el cuento de *Igitur*: "cualquier niño lee a sus antepasados la redacción que ha escrito", "suprema encarnación" de una "raza inmemorial, en la que el tiempo que pesaba ha caído, excesivo, en el pasado y que desde entonces, llena de casualidad, solo ha vivido de su futuro". Es el primer anuncio de este sentimiento permanente y a menudo tematizado en Mallarmé de vivir en un "interregno", en un agujero del tiempo, un vacío de la historia, una ausencia de presente que *Igitur* traslada ciertamente a un plano simbólico, pero individual, y que el autor de las *Divagaciones* ampliará en los años 1880-1890 a la condición general del poeta en huelga frente a una sociedad que espera, sin embargo, el gran poema popular futuro. De esta "posición mísera", que incita a la revancha contra el destino social, darán también testimonio los esfuerzos que Mallarmé despliega en los años 1869-1870 para empezar una tesis de doctorado en la Universidad de la Sorbonne sobre lo que denomina la "Ciencia del lenguaje", que no llevará a cabo pero que será la ocasión de lecturas abundantes de fisiología, gramática comparada y filosofía. Con la radicalidad naïf del autodidacta, estas lecturas le dotarán sobre la marcha, más que de una

⁴⁹ Véase sobre este aspecto la tesis de R. Ponton, que fue el primero en hacer valer la determinación social del hermetismo mallarmeano (*Le Champ littéraire en France, de 1865 à 1905*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977, págs. 220-229).

competencia teórica, de una competencia ante la teoría, disposición que desarrollará especialmente en los últimos veinte años de su carrera (en 1894, su conferencia en Oxford y Cambridge puede considerarse a su vez como una especie de compensación simbólica a su fracaso universitario, asumiendo incluso en la parodia de la elocuencia académica).

En el seno del grupo de los simbolistas, la distancia social entre el poeta y aquellos que lo coronarán como jefe de filas es más radical. Con Ghil y Ajalbert, Mallarmé es, de toda esta escuela tan explosiva estéticamente pero bastante homogénea socialmente, uno de los menos dotados en capital económico, académico y social. Grandes herederos, todos o casi todos son hijos de la media y alta burguesía liberal y la mayoría han realizado estudios de Derecho. Desclasado, de un rango social inferior en el seno del grupo que le confiere el liderazgo, Mallarmé ocupa así una posición de distancia —de gran distancia— que le conducirá a otra radicalidad que aquella que le caracterizaba en el grupo de los parnasianos. En lugar de llevar al extremo la doctrina de la que se hace seguidor, a partir de ahora invertirá en cierta forma el movimiento y llevará la reflexión doctrinal que asume al origen, a la raíz de lo poético, para plantearse su esencia, su finalidad y su razón de ser. Como si para este pequeño funcionario metódico entregado al servicio de un ideal abstracto (que unas veces es el del Estado y otras el del Absoluto literario) se tratara de sobrepasar de otro modo a los hijos de la alta burguesía, aventajándose, mostrándose superior, concediéndose sin mostrarlo explícitamente el único lujo del que podía valerse: el de la lucidez desencantada. En favor de esta hipótesis, cabe alegar la actitud exactamente simétrica de Paul Verlaine, también desclasado socialmente y en quien el declive se expresará, a la inversa, por una valoración de la espontaneidad desentrevuelta, un comportamiento de paria (bohemia, borrachera, violencia, homosexualidad visible) y, sobre todo, un rechazo radical de cualquier infatuación teórica. Preguntado por Jules Huret sobre la definición de simbolismo, Verlaine responde: "¿El simbolismo?... no le entiendo... Debe ser una palabra alemana... ¿no? ¿Qué querrá decir? En cualquier

caso, a mí me da igual. Cuando sufro, cuando estoy contento o cuando lloro, sé con certeza que no es un símbolo. Lo ve, todas esas distinciones son un germanismo; ¡qué le puede importar a un poeta lo que Kant, Schopenhauer, Hegel y otros alemanotes piensen de los sentimientos humanos!⁵⁰

3. *Histéresis estética y reducción a la radicalidad*

Una vez más, conviene situar la posición de Mallarmé en el contexto de la crisis del verso libre —de la que pretende ser simple “testigo”, “preferiblemente a distancia, casi anónimo”⁵¹— a la luz de una tercera diferencia. En tiempos de exceso doctrinal, mientras se multiplican las experimentaciones y los códigos de sustitución —del instrumentalismo de Ghil al ideorrealismo de Saint-Pol Roux—, racionalizaciones estratégicas de trayectorias individuales, Mallarmé, jefe de filas, se distingue por dos actitudes que son también dos compromisos formales. Recordemos la primera, ya considerada, que, más que a proponer un código prosódico de sustitución, lo incitó a hacer emerger la esencia de la poética para disolverla en fórmulas enigmáticas y que, al mismo tiempo, lo llevó en *La música y las letras* a indagar tanto en el ser del lenguaje poético como en su razón de ser para concluir que este lenguaje no tiene, en definitiva, ni ser ni razón de ser —por lo que es ficción socialmente construida, artificio magníficamente inútil—. La otra actitud, vinculada a un verdadero compromiso, es aquella que en su caso consistió en revalorizar el alejandrino y las formas fijas en tiempos de liberación del verso. En este aspecto, la distancia parece deberse a una *histéresis* estética, la del parnasiano frente a un campo poético que evoluciona más rápido que él y que se ve en consecuencia reducido, por una parte, a convertirse en el guardián del verso estricto y, por otra, a desplazar su tra-

⁵⁰ Entrevista con Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Thot, 1982, págs. 81-82.

⁵¹ “Crisis de vers”, *Div.*, *op. cit.*, pág. 241 [“Crisis del verso”, *Divagaciones...*, *op. cit.*, pág. 213].

bajo poético de la invención de formas nuevas a la reelaboración en profundidad de formas canónicas. Teórica o poética, la radicalidad mallarmeana se presenta de este modo como una opción paradójica en dos sentidos: en tanto que rompe con el espíritu experimentalista de la escuela que lo reivindicaba y en tanto que invierte un sentimiento de inseguridad estética. En este sentido, la tentativa que representa “Una jugada de dados” puede interpretarse a la vez como una forma de sumarse *in extremis* al movimiento, incluso de superarlo al ir más allá que las experimentaciones rivales (la “tentativa participa, imprevistamente”, dice en la nota de prefacio a la edición de *Cosmopolis*, “de afanes propios de nuestros tiempos, el verso libre y el poema en prosa”)⁵², o bien —mediante el relato en once páginas dobles de la muerte del viejo alejandrino identificado con el destino del mundo como “el único Número que no puede ser otro”⁵³— como una forma de desplazarse de la popa a la proa, de la posición del viejo “Patrón” en el timón a la del poeta aventurado que desafía todos los rayos.

Pierre Bourdieu ha subrayado que “la *illusio* solo es ilusión [...] para quien aprehende el juego desde fuera, desde el punto de vista del ‘espectador imparcial’”⁵⁴. La posición de “testigo preferiblemente a distancia” alcanzada por Mallarmé con el impulso de estas tres desviaciones (la interrupción de su carrera poética, el desclasamiento social y la *histéresis* prosódica) pudo, en efecto, establecer por efecto acumulativo las condiciones de su reflexión crítica y de la radicalidad en la que esta no dejará de profundizar. Al comentar esta flexibilidad en *Las reglas del arte*, Bourdieu atribuye a Mallarmé una especie de dandismo elitista, que solo reservará a los grandes iniciados la capacidad de experimentar y resistir el poder, si no el disfrute, de entrever lo que el poeta llama los “fundamentos” de la creencia. Todo incita más bien a pen-

⁵² “Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*”, *O.c.*, I, pág. 392.

⁵³ “*Un Coup de dés*”, *O.c.*, I, págs. 372-373.

⁵⁴ P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, pág. 180 [*Méditations pascaliennes*, Barcelona, Anagrama, 1999, trad. de Th. Kauf, pág. 199].

sar que la obra mallarmeana da testimonio del efecto de crisis generado por esta concienciación que todo el funcionamiento del sistema literario tiende a hacer imposible. La expresión de esta crisis secundaria, nacida de una crisis de creencia, tomará distintas formas. La disminución de la productividad poética, vivida quizá, como Mallarmé apuntaba al final de su vida en una carta a Élémir Bourges, con "la insoportable conciencia de hacer algo absurdo"⁵⁵. La interiorización neurótica de la impotencia representada más que experimentada por el conjunto de los poetas posrománticos. El tono general de una obra en la que se mezclan contradictoriamente el radicalismo y la contención, la gravedad y la ironía, esa cortesía de la desesperanza. La abundancia de maniobras dilatorias y de proyectos abandonados en el estado de prospección. Y en el caso de los textos de carácter teórico hay que añadir una sobresacralización comensatoria (y quizá paródica) del oficio poético y la multiplicación de enunciados irresolubles, que podrían indexarse simultáneamente, y quizá por prudencia, en dos registros: la creencia y la incredulidad, el Absoluto poético y el relativismo crítico⁵⁶. En definitiva, como en el caso de Duchamp, una obra que se presenta en el estado de *opus interruptum* y de enigma impenetrable. Es el precio que hay que pagar por la lucidez conquistada a la superstición cómplice⁵⁷.

⁵⁵ Carta a Élémir Bourges, 1 de marzo de 1897, *Corr.*, IX, pág. 92.

⁵⁶ Podría desarrollarse aquí la hipótesis según la cual este Absoluto no es en Mallarmé contrario al relativismo crítico. Por un malentendido condicionado por las rutinas de la explicación académica de las obras literarias, todo incita normalmente a llevar al registro de la trascendencia lo que en Mallarmé atañe más bien a lo trascendental. De ahí que se tome por una propaganda a favor del Absoluto lo que es la representación de las condiciones de posibilidad social y simbólica de la Ficción denominada Literatura.

⁵⁷ Puesto que esta neurosis general, de la que toda la obra muestra indicios, no ha podido sublimarse eficazmente en el proyecto del Libro, quizá concebido primero como salvador, quizá destinado a reconstruir "la superstitión de una literatura" que encuentra en sí misma su propia finalidad y su propia justificación, pero rápidamente contaminado, tal y como hemos visto, por esa misma lucidez, que lo desviará hacia una alegoría de la economía editorial y una deconstrucción de los mecanismos sociales que rigen la producción del valor simbólico.

HOMENAJE

La sociología de los campos simbólicos—saber desencantador, que rompe el círculo de las evidencias recibidas y de las sacralizaciones complacientes—no tiene buena prensa en el ámbito de los estudios literarios. ¿Las páginas que preceden se imputarán en su haber? Es posible. Al menos, habrán intentado reivindicar, a rasgos seguramente demasiado someros, que esta sociología está en condiciones de dar cuenta y razón tanto de la fuerza específica como de la lógica de surgimiento de intervenciones tan radicales como las de Mallarmé o, veinte años más tarde, las de Duchamp. Como de costumbre, habrá quien no perciba en un enfoque de este tipo más que un reflejo reduccionista. Baste con hacerle observar que un punto de vista estrictamente interno, incapaz de ver la exterioridad del campo inscrita como una muñeca rusa en el seno de la obra cerrada, tiende inconscientemente unas veces a desradicalizar intervenciones como estas, y otras a reducir las a gestos irreductiblemente singulares a costa de una individualización del acto estético que dichas intervenciones pretendían precisamente cuestionar. Si podemos sacar una lección provechosa para los estudios literarios del trabajo de Pierre Bourdieu, es justamente esa.