

impresionistas de 1874, esos pintores de los que estaba tan cerca y a uno de los cuales estudia en un artículo de la *Art Monthly Review* de 1876? Y ¿qué acontecimientos importantes, si no trastornadores, tuvieron lugar en su existencia y también en su pensamiento y su escritura, que no aparecen en estas páginas de las que alguna vez fueron el centro? Ninguna carta deja percibir nada de lo que nos han revelado sus apuntes, su patético designio de transfigurar poéticamente la vida de su difunto hijo. Ninguna evoca el extraño proyecto que ha divulgado Jacques Scherer bajo el título, por otra parte erróneo, de *Libro*, ninguna expone lo que concretamente pudo haber sido ese teatro «absolutamente nuevo» que tanto lo preocupa —dice que en él trabaja «locamente»—, tanto que a Sarah Helen Williams, que apenas conoce, puede escribir, en mayo de 1877: «Demasiado ambicioso, no es un solo género el que toco, sino todos los que, según yo, afectan a la escena: drama mágico, popular y lírico; y sólo cuando la obra esté terminada la presentaré casi simultáneamente, dando fuego como Nerón a los tres rincones de París...» Tampoco aparecen en estas cartas *Las nupcias de Herodías*, siendo que la primera *Herodías* está tan presente en ellas. Todos estos silencios parecen indicar que Mallarmé no tenía ganas, después de 1871, de hablar a cualquiera de lo que, en materia de poesía, más le importa.

Diría que hay allí algo no dicho, opuesto al anterior decir, tan expansivo. Algo no dicho y hasta un querer no decir, a juzgar por el estilo, que también ha cambiado. «Muy mal dicho, coloquial», hemos leído en la carta a Edmund Gosse. No tan mal dicho, sin embargo, y si fue coloquial o pareció serlo, fue menos por una intención didáctica momentáneamente relajada que por su sustitución por otra intención, y no sólo en esta oportunidad. Por todas partes, en efecto, la palabra anterior, que expresaba el pensamiento de manera directa, sin ornamentos, ha cedido en la nueva correspondencia ante una escritura rica de incisos, suspensos, escalonamiento de sugerencias, juego de matices y reflejos: un espacio de palabras escritas de golpe y no el justo pensamiento anotado, un dispositivo de facetas hecho más para deslumbrar que para iluminar, y una presencia, ciertamente —allí está todo Mallarmé, no puede ser sino él— pero que se escabulle bajo la agitación de un abanico y, finalmente, se rehúsa.

Desde luego, esto ocurre a menudo porque Mallarmé escribe cartas para acusar recibo de un libro, y no quiere herir pero tampoco alabar demasiado. Pero aún en estas ocasiones tan comprometidas, se puede notar que el dueño del juego conserva las distancias, aunque de manera concertada y sutil. A menos que escriba a Méry Laurent, a su mujer o a su hija, Mallarmé, en sus cartas posteriores a 1871, es apenas un escritor aplicado a otra forma de su constante escritura. Ello explica, sin duda,

por remordimiento, la curiosa obsesión de la mano tendida, «dada», que recorre estas páginas en forma de puerta entreabierta. «Su mano de usted» escribe Mallarmé al terminar sus cartas, «aprieto su mano», «este apretón de manos que expresa mi fervor», un alejandrino dirigido a Pierre Louys en 1894 y aún más: «me gustaría que lo acompañara en su viaje», «su mano ardientemente, apasionadamente», «un apretón de manos profundo, profundo, raro, delicioso, que le envíe ahora y que quisiera que contuviese el encantamiento». No acabaríamos nunca de enumerar estas fórmulas que parecen querer compensar por la protesta de una amistad bien real una reticencia de sí mismo, que debemos entender como obligada, y por razones profundas.

III

Siendo Mallarmé quien es, estas razones no pueden ser otras que su relación con la poesía.

Diré de entrada que todo lo que Mallarmé quiso ocultar a sus interlocutores en París, no fue su pensamiento poético, viejo o renovado —lo expresó, aunque ciertamente de modo oscuro, en los ensayos de *Divagaciones*— sino la esperanza que se obstinó en conservar de su puesta en obra efectiva, de su éxito repentino, en su trabajo, en cuanto éste, a pesar, sin embargo, de todo triunfo, incesante, febril, le mostraba cada vez más claramente que el «claro cáliz» de la naturaleza hecha palabra permanecería para siempre distanciado de los labios.

No será, en efecto, en los poemas de los años 1880 a 1890, por ejemplo los del *Tríptico* o, casi ocho años más tarde, en «A la nube agobiante callado...» donde se despliegue «la agitación» de palabras anunciada en el «Brindis fúnebre», esta escritura que habría debido operar o preservar en cada vocablo la disipación de todo contenido nocional, de todo saber: esas insuficiencias, esos prejuicios en la percepción que condenan al espíritu a conocerse sólo por abstracción y como azar. Lejos de abrirse, gracias a las nociones puras, a los aspectos fugitivos pero sensorialmente infinitos de la vida terrenal, estos breves poemas tardíos deben su ser sólo a nociones entrelazadas, ciertamente pluralizadas, cargadas de ambigüedades innúmeras, llevadas al límite de lo que aún se puede llamar sentido, pero para nada desprendidas de tantas redes de la lengua, para nada renuentes al trabajo de interpretar —al contrario, lo incitan, dada su provocadora fuerza de evitación. El intelecto sigue siendo quien manda en estos poemas y no hay en ello nada de sorprendente porque la noción no puede ser pura, es decir desmentalizada, desintelectualizada, salvo que el poeta haya muerto, que esté perfectamente muerto ante sí mismo,