

# Las lecciones del sospechoso

## 1

Mallarmé pertenece a esa época que podríamos designar como «del signo bajo sospecha». En cierto barrio de París, en el Hospital de la Salpêtrière, un discípulo bohemio de Charcot, Sigmund Freud, sospechaba que tras la doble consciencia de las histéricas hablaba Otro, al cual, con los años, por no hallarle mejor nombre, lo rebautizó inconsciente. En la biblioteca del Museo Británico, Marx sospechaba que la mercancía como signo era un fetiche, algo que tomamos como natural pero que oculta una trama de relaciones sociales. En algún lugar de Basilea, un filólogo muy ocurrente y discreto músico, Nietzsche, sospechaba que eso habitualmente designado como verdad no es algo gnoseológico, sino moral: una selección de palabras que intentan encerrar los datos de nuestra percepción; estrictamente, algo elegido (por eso mismo, moral). Los signos ya no son obedientes instrumentos de la comunicación racional, ni expresión de la autenticidad espontánea del ser. Son otra cosa, una cosa y otra.

En un lejano rincón de América (lejano para Mallarmé, claro está) su contemporáneo Charles Peirce (1839-1914) sospechaba que lo comúnmente llamado realidad es el resultado del pensamiento (sistema de relaciones) formulado en una comunidad de animales que hablan y escriben, los seres humanos. Pensar es, entonces, ponerse en el lugar de otro, del otro, un lugar imaginario. Alcanza realidad en tanto contemporáneo: toda realidad lo es del momento. Sólo perdura (según lo habría podido decir Hegel) la percepción que implica un juicio y se repite por medio del lenguaje, produciendo una cierta continuidad. Peirce llamó *semiótica* a esta percepción-juicio. Sin saberlo, estaba poniendo, igual que Mallarmé, la estética al principio, porque la estética conforma (da forma) y, en consecuencia, crea hábitos. La lógica viene al final, en tanto productora de normas obtenidas de dichos hábitos.

El hombre peirciano hace la palabra y la palabra lo significa. No hay más palabra que la humana y el hombre existe en la palabra. El pensamiento es una acción que tiende al reposo, una creencia cuyo modelo de funciona-

miento resulta ser la cadencia tonal de la música. Aquí, Peirce se toca con Wagner, una devoción mallarmeana, y se completa el retrato de familia.

El matemático Gottlob Frege (1848-1925), coetáneo alemán de Mallarmé, formuló una distinción entre palabra científica y palabra poética que parece debida a la tertulia de la rue de Rome. La primera es la palabra que exige referentes, la segunda sólo tiene sentido. ¿Nada menos que sentido? Los signos numéricos, que no son ni una cosa ni la otra, obtienen sus propiedades del medio de escritura al que pertenecen y configuran lo que para Mallarmé es la utopía del signo poético. Por su parte, las palabras siempre se corresponden con algún objeto (objeto, no cosa: vale la pena matizar la diferencia). Puesto que no hay una palabra para cada cosa, toda palabra es una referencia indirecta respecto a dichas cosas (cosas dichas: objetos).

El signo científico, que señala a su referente, carece, en sí mismo, de sentido. El signo poético, que no señala a ningún referente, está cargado de sentido. Tanto, que produce incesantes referentes (la famosa y fea *semiosis* de los especialistas). En cuanto a la representación de la cosa, siempre es subjetiva e incommunicable, y Saussure abundará en ello como la paradoja que funda la existencia de una lengua objetiva, donde se supone que están contenidas todas las comunicaciones producidas por una sociedad. El lenguaje, entonces, no transmite vivencias ni refiere cosas, sino que produce objetos que sirven para identificar cosas y promover vivencias. Entre los objetos que produce está el sentido, y esta productividad de sentido en el medio llamado lenguaje es lo que nos permite pensar. Por fin, hay signos que sólo tienen sentido pero no significan nada, como los gestos, los ademanes y la música. En el punto medio y en el medio (el ambiente, el *milieu*) de esta dialéctica se instala el símbolo mallarmeano, que es palabra y propende a no serlo, sino a alcanzar el absoluto in-significante del sentido.

Que el lenguaje instaure el pensamiento y no es mero soporte de su existencia ideal, se me dirá, ya lo sabían los románticos. Hamann y Humboldt, por ejemplo, nos lo habían dicho en su momento. Pero los románticos disolvían el lenguaje en la Babel de las lenguas y fijaban el pensamiento dentro de cada lengua nacional, en tanto Mallarmé señala que Babel tiene un hueco central donde el sentido se desprende del significado, lo que supone todo lo contrario que la plenitud de cada lengua: su radical insuficiencia y su desesperación utópica.

## 2

Los estudiosos del asunto, como Benoit Finet y J. L. Austin, han señalado ciertas afinidades decisivas entre Mallarmé y Hegel. Nunca sabre-

mos —y personalmente, poco me importa— si Mallarmé leyó a Hegel. Conocía un texto sucinto, un artículo de Edmond Scherer sobre el hegelianismo, y ciertamente conversó con sus amigos Eugène Lefébure y Villiers de l'Isle-Adam sobre el tema. Podría sumarse a ello una dosis de hegelismo que hay en la filosofía ecléctica francesa, por ejemplo en Víctor Cousin. Y creo que basta como fuentes.

Veamos algunas coincidencias: el sujeto como universal, el absoluto como la nada, considerada/o antes de la historia (el ser sin proceso, el puro ser de Hegel), la dialéctica como movimiento de lo absoluto (lo Bello en Mallarmé, la Idea en Hegel, lo Real en ambos), la descalificación de las religiones establecidas ante la permanencia de lo sagrado como categoría, el Todo como un tejido de relaciones, la positividad de la apariencia frente a la negatividad del concepto. Y más aún: todo ente se refiere —y, por tanto, se define— a sí mismo a través de su contrario: lo Uno deviene lo Otro y el devenir lo es de los opuestos, por lo que cualquier objeto es, en esencia, contradictorio y el ser se contradice en el devenir. Pero, en cuanto a lo que más me interesa ahora: la cosa es negada por su nombre, que la sustituye en su inmediatez por una categoría universal. La flor mallarmeana no está en ninguna planta, en ningún ramo, en ningún herbario, en ningún libro de botánica, en ningún emblema floral, etc. El símbolo es este residuo productivo que el lenguaje utiliza para constituir la realidad, que no está hecha de cosas, como lo real, sino de objetos, y nunca es inmediata aparición sino mediata construcción.

La puesta en escena de estas abstracciones es *Un coup de dés*, donde aparecen las dos categorías hegelianas: el espacio como simultáneo y continuo (lo visual) y el tiempo como negativo (el lenguaje, el concepto). El poema resulta ser una suerte de constelación. La mayor aspiración de la dialéctica es la transmutación de una idea en otra y Mallarmé descubre que este juego supremo es un juego poético.

Si Hegel sostiene que la historia es la justificación de Dios (que no es justo: de otra manera, no habría de justificarse), Mallarmé propone justificar el mundo (que tampoco es justo) por medio de un libro, el Libro que nunca termina de escribirse ni, por lo mismo, de leerse. En esta tarea hay un operador privilegiado: el lector. Leer es justificar el mundo, también en el sentido constructivo de la expresión: los tipógrafos y los carpinteros justifican la caja de la escritura y el marco de las ventanas. Volvemos, entonces, a Peirce y su propio hegelismo: la realidad no es algo dado, sino el resultado de una compleja trama de significaciones, una construcción como un texto o una casa. En ambos, aunque temporalmente, habitamos.

Resulta obvio que estamos en plena dialéctica: el lenguaje funda al sujeto que lo produce, el sujeto se funda en el lenguaje, que se encarna

en el sujeto. Etcétera. Nada hay más dialéctico que un buen etcétera. La ciencia tiene un lenguaje que propende a lo fijo e inmutable, a la adquisición de un conocimiento que no admite derogación, aunque siempre se lo pueda discutir, demostrándose que es poco o nada científico. Que lo consiga o no, es otra cosa: estamos en ello. La poesía, en cambio, es la mención imperfecta de la idea: saber, no conocimiento. No se ocupa de adecuar palabras y objetos, sino de explorar creativamente su disidencia.

La palabra poética crea por medio de la eliminación, desprendiéndose de las tinieblas relativas de la historia y avanzando en lo que Mallarmé, un tanto terrorista él (sin perder las buenas maneras, como observa Sartre) denomina las Tinieblas Absolutas. Nacer es destruir, determinarse, conceptualizar, negar. Esta labor ilumina, con su luz negra, la suntuosidad de la Nada, noción negativa de la creencia. O, si se prefiere: describir la mentira de la apariencia, en un infinito devenir hacia la postulada e inalcanzable verdad.

Resumo: Mallarmé deviene de Hegel, pero diseñando una de las tensiones mayores del romanticismo, la que va de Hegel a Schopenhauer: la espiral infinita y dialéctica de la historia/ el nirvana como único acceso a la Realidad real. Occidente y Oriente. Occidente es la cultura del discurso, de la palabra que siempre debe dar cuenta de sí misma, aunque no pueda hacerlo del todo. Occidente: sujeto, lenguaje, historia. Cultura del deseo. Para proclamar la suprema sabiduría que es cesar de desear, Schopenhauer escribe un grueso libro, que demuestra su deseo de escribir. Por eso he mencionado la tensión.

### 3

En el lenguaje cotidiano, y en la mala literatura, se comprende antes de decir y de leer. Mallarmé propone lo contrario: la comprensión es un resultado de la lectura. «Te leo porque no te comprendo y porque voy a comprenderte». Hay poesía cuando el sujeto interviene en la lengua, cuando no es su mero transmisor. No es, entonces, el sujeto de la comunicación, sino de la palabra misma como sujeto, operación del lenguaje sobre sí mismo a través de la lengua, ya que no tenemos acceso al lenguaje sino a través de las lenguas particulares, si es que tal cosa puede llamarse acceso (también hay accesos de tos, de estornudos, de lágrimas, etc.).

Los versos no se hacen con ideas, ni con cosas, ni siquiera con palabras, en el sentido de palabras dadas, sino con la mallarmeana sensación, que actúa sobre la palabra y la «desnaturaliza», le quita su fetichismo de naturalidad. En todo caso, no le importa la cosa, sino el efecto que produce. El silencio deviene también significativo, pues las cosas a veces

nos dejan mudos. Aún más: cuando nos dejan mudos, el asombro que nos gana es la condición de la palabra poética emergente.

En contra de la cosmología bíblica, el Verbo no fue al principio, sino que será al final, pues si hay un destino en el mundo, es expresarse (*s'exprimer*: expresarse, perder lo compacto de la creación divina, o definirla como creación de la nada y no a partir de la nada). La palabra vence al azar, no los dados, porque la palabra es la necesidad de lo dicho. En aquel destino, el poeta resulta de su expresión, es el resto del limón exprimido: *Devant le papier, l'artiste se fait*. El poeta es un instrumento del lenguaje, un instrumento sin el cual el lenguaje no vibra, no existe. De nuevo, la dialéctica. Por eso Mallarmé habla de la desaparición elocutoria del poeta, la iniciativa protagónica de las palabras en la invención poética, la aparición del demonio de la antología. El poeta desaparece y reaparece, endemoniado.

Al desaparecer el poeta como sujeto que enuncia, desaparece, correlativamente, la cosa como objeto natural. Aparecen el otro y el símbolo, esa presencia vibratoria de un objeto que no es una cosa. Con el añadido, nada despreciable, de que el medio donde se da este fenómeno es el lenguaje, solo ámbito de producción de sentido.

Entre el signo y la cosa hay un vínculo práctico y arbitrario, y ninguna relación esencial. El sentido (incluido el poético) se inscribe, precisamente (bueno, a veces, sin tanta precisión), en el hiato que se abre entre la cosa y el signo, que revela la idea en la cosa, al tiempo que la vela con la palabra. Este doble movimiento entreteje un espacio simbólico, el vaivén del sentido. La palabra siempre dice la verdad, aunque nunca la descifremos del todo; por eso, ante la palabra, desaparece el sujeto que enuncia y aparece el enunciado como sujeto, lo que Hegel y Mallarmé bautizan como el Espíritu.

La excepción al circuito anterior es el nombre propio, que señala una esencia radicalmente singular, incomparable y, por ello, impensable: algo que está-ahí pero no es, una ausencia cubierta por una palabra que juega a ser única. La poesía no juega a ser palabra única, a nombrar el mundo como si no existiera, pero sí a encontrar lo Bello, la Belleza, obsesión mallarmeana: la palabra es bella cuando surge de la nada, como si no se hubiese usado nunca. Un neologismo, si se quiere, que trabaja con vocablos que han sido usados siempre. La Belleza no es serena ni convulsa, entonces: es desesperante.

Como quieren algunos románticos, la palabra poética mallarmeana tiende a no ser palabra, sino música. O, mejor dicho, lo contrario: proviene de la música. No de la música que se escribe con melografías, sino del elemento rítmico que hay tanto en la música de los músicos como en la euritmia de los poetas, un elemento superior a ambas. No la música de

los pitagóricos ni, de nuevo, de ciertos románticos, que desnuda la oculta armonía del mundo, sino la música que hace decir a la palabra y, por tanto, que es conformadora y generadora del pensamiento: idea encarnada, cuerpo ideal, síntesis momentánea de ambos elementos. La poesía es el ahora, como para Hegel el Espíritu es el ahora.

#### 4

El trabajo de Mallarmé es siervo de varias utopías. Por lo tanto, ética de la imperfección y del fracaso. Su tentación mayor fue fraguar una lengua poética jeroglífica, porque la poesía era, según él, en principio, el lugar de refugio para lo sagrado, que la modernidad había expulsado de todos los templos, en su afán por secularizar definitivamente la vida humana (con lo cual se perdía el horizonte mismo de la secularización). Aquel proyecto es impracticable: en el devenir no hay nada final, salvo la nada final, la muerte, que carece de palabra. No hay lengua definitiva, no hay Lengua de las lenguas. Esta también es una advertencia mallarmeana, que tensiona el postulado de origen de su estética y lo contradice.

Tampoco es factible un arte puro, un arte casto, no inquietado por el cuerpo. La poesía es palabra encarnada, palabra incorporada, y el cuerpo tiene tiempo e historia, como las lenguas que habla (por algo se las denomina lenguas, con una figura también corporal). Una belleza absoluta, ideal, extramundana, que Mallarmé persigue tanto en la poesía como en las mujeres, tampoco es formulable. Cuando se va uno del mundo, llega a lo inefable, a lo que no se puede decir ni siquiera en verso. Quizá se encierre en un claustro y el encierro lo aisle del otro, con lo cual, o sin lo cual, mejor dicho, no hay palabra ninguna.

Mallarmé imagina al colectivo de los poetas como una aristocracia infeliz, ya que la dicha terrenal es para quienes encallecen sus manos en el trabajo. Y el poeta es un trabajador de la palabra. Su indiferencia por la política, esa odiosa intrusa, su toma de partido a favor de lo grande, lo verdadero, lo inmutable, que está en el Arte, extrae al artista de la sociedad, donde están los otros, y condena la fuente misma de su palabra. No hay poesía sin silencio, pero no hay poesía que sea sólo silencio.

La posición utópica de Mallarmé es la muerte. Cuando el artista se siente muerto y eterno, es capaz de articular la palabra. Con lo que retorna a la vida, a la mortalidad corporal, y vuelta a empezar. En su propia práctica, el proyecto fue una Obra, con cinco partes y veinte años de trabajo. La Obra, huelga decirlo, no se cumplió. Quería hacer versos, tratados de lingüística y de estética, y dejó sólo unos cuantos fragmentos. Buscó el centro de sí mismo para situarse en él como «una araña sagra-

da» que manejase todos los hilos de la trama, y halló, en lugar del Yo, una desaparición. Su fantasía de ser el Dios de la obra fundó una religión atea. De su pretensión por crear la palabra a partir de la mera rima sólo queda un vocablo, *ptyx*, que en griego significa pliegue.

Todas estas imposibilidades, sin embargo, perfilan la estética contemporánea de la imposibilidad. Imposible decir la palabra eterna y desmaterializada, imposible escribir una Obra, imposible restituir la unidad del sujeto y del mundo, imposible construir un lenguaje radicalmente distinto al lenguaje de la plebe humana, imposible fundir la palabra y el vacío, imposible desembarazarse de la historia como utopía y pesadilla. Y, a partir de esas impotencias, hacer un nuevo género de belleza, la belleza de lo que no puede ser y conserva su estatuto de Cosa Deseable.

La poesía *se défend*, se defiende y se prohíbe a la vez. Valéry comenta, a propósito de su enigmático maestro, que el arte no es sólo diversión y manejo del otro (como vemos que lo es un día sí y otro también, en este despreocupado mercadillo de la actualidad): el arte apela a la resistencia del otro.

En la defensa, la prohibición y la resistencia, Mallarmé ha inventado un público, hecho de solitarios que no se parecen entre sí. Un arte para artistas que no conforman una corporación, como sí la conforman los compradores de cosas. Mallarmé propone derogar al Lector Modelo y dirigirse a un lector que no está en el texto. Para ello, paradójicamente, la literatura deviene una tarea privada, siendo que, de movida, es una interpelación al otro, que a su vez también es alguien privado. Privado del don sobrenatural de ajustar el deseo y su objeto. Un desajuste que solemos denominar vida.

**Blas Matamoro**