

STÉPHANE MALLARMÉ: EXPERIENCIA PURA Y POESÍA¹

Stéphane Mallarmé: pure experience and poetry

Violeta Percia

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Universidad de Buenos Aires
Argentina
violeta.percia@gmail.com

Resumen: La concepción de una poesía pura adquiere un lugar fundamental en el discurso de los poetas franceses hacia finales del siglo XIX, como expresión de un retorno rousseauiano al lenguaje en el marco de una tensión entre utilidad y abstracción propia de la modernidad. Este estudio se centra en la posición de Stéphane Mallarmé como pieza clave de estas discusiones que se hallan en el centro de la teoría moderna de la poesía y esclarecen algunas de las querellas de las vanguardias del siglo XX. Para ello, en el contexto del Simbolismo y el Wagnerismo francés, se analiza el concepto mallarmeano de "noción pura" a la luz de la búsqueda de una autenticidad del lenguaje capaz de recobrar una experiencia desnuda, vinculando su tentativa no ya al idealismo, sino a una experiencia como la que reclamarán, casi en la misma época, las filosofías vitalistas.

Palabras clave: Stéphane Mallarmé; Henri Bergson; poesía francesa; siglo XIX; Simbolismo

Abstract: The conception of pure poetry acquires a fundamental role in the discourse of French poets towards the end of the 19th century, as an expression of the Rousseauian return to language within the framework of a tension between utility and abstraction characteristic of modernity. This study focuses on the position of Stéphane Mallarmé as a key piece of these discussions that are the center of the modern theory of poetry and clarify some of the disputes of the avant-garde of the 20th century. For this, in the context of French Symbolism and Wagnerism, the Mallarmeian concept of "pure notion" is analyzed in the light of the search for an authenticity of language able to recover a naked experience, linking its attempt not only to idealism, but to an experience like the one that will claim the vitalist philosophies almost at the same time.

Keywords: Stéphane Mallarmé; Henri Bergson; French Poetry; 19th Century; Symbolism

1 Este artículo contiene la reformulación de algunos de los desarrollos presentes en el capítulo 1 de la Segunda Parte de mi tesis doctoral, *La poesía como interregno en Stéphane Mallarmé. Figuras para una teoría del lenguaje*, defendida en la Universidad de Buenos Aires en 2016, inédita hasta la fecha.



La tradición de la poesía pura

La expresión “poesía pura” hace entrada en el idioma crítico de los poetas al final de las “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857) de Charles Baudelaire. Designaba allí “la definición moderna de la poesía como palabra emancipada de toda función práctica” (Bertrand y Durand 25)² y, con ello, proclamaba la profesionalización del escritor y los criterios que lo legitimaban como tal. De esa manera, si las nociones de literatura o poesía pura ya se habían anunciado en los años 1830, el choque que se produce con el fracaso de la Revolución francesa de 1848 es fundamental para que de una opción posible resultase una doctrina dominante. En efecto, Baudelaire retoma en aquel ensayo sobre Poe la premisa del *arte por el arte* divulgada por Théophile Gautier y bajo el nombre de “arte puro” o “poesía pura” reclama un arte liberado de la moral, la política y la religión³.

Sin embargo, es en el último tercio del siglo cuando lo puramente poético cobra relevancia en el lenguaje de los poetas, evocando en algunos casos aspiraciones notoriamente divergentes⁴. De modo que, como muestra el académico Jean-Pierre Bobillot, el sintagma en cuestión constata, por un lado, la concepción de la poesía *en sí*, como objeto estético y a la vez teórico; y por otro, la idea de una promesa otorgada a un movimiento vinculado con ella (“*Recomposition(s)*” 35). En ese marco, se renueva un interés múltiple en torno al verso que abarca desde postulaciones idealistas hasta la búsqueda de una autenticidad lingüística situada próxima al vagido o balbuceo de una lengua original o primitiva. Así, en el movimiento heterogéneo de las poéticas del siglo XIX, la proclama de una poesía pura define, ante todo, la intención común de un restablecimiento de la plenitud y la vitalidad del lenguaje⁵.

2 En adelante para toda la bibliografía que citamos en francés presentamos traducciones propias.

3 En sus dos textos programáticos, *The Philosophy of composition* (1846) y *The Poetic Principle* (1948-1950), Poe había definido el proceso consciente de la escritura excluyendo de él todo lo que no fuera verdadera sustancia de la poesía, esto es: la pasión, la moralidad y la verdad. La influencia de Poe es determinante en la poesía francesa de la última mitad del siglo XIX. Fue Charles Baudelaire, su primer traductor al francés, quien se encargó de divulgar sus ideas sobre literatura. En ese ensayo que oficiaba de prólogo a las *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, Baudelaire declara que “la poesía no tiene otro fin que ella misma” (308), eximiéndola de toda utilidad, destruyendo en ella toda clase de valor de uso y dotándola de un valor intangible.

4 Jean-Pierre Bobillot da algunos ejemplos del amplio abanico de poetas que retoman la proclama de una poesía pura: Jules Laforgue habla “*de la vraie poésie*”; Paul Verlaine en “*De la musique*” hace del concepto una entidad definida y establecida; Alfred de Vigny refiere a “*la Poésie pure*”; Mallarmé a “*l’œuvre pure*” o “*la notion pure*”; René Ghil aboga por la “reintegración del valor fonético de la lengua”, en cierto modo también una *poesía pura* que se resume en su tesis de que: “si el poeta piensa palabra, pensará en adelante por palabras temidas por su sentido original y total, *por las palabras-música de una lengua música*” (“*Recomposition(s)*” 39-40. El subrayado es del original).

5 Bajo la noción de “poesía pura”, Bobillot reconoce una misión común concedida a la poesía correlativa con un retorno rousseauiano del lenguaje: “Es evidente, sin embargo, más allá de las diver-

Ahora bien, el concepto de lo puro pone en escena un conflicto que es común para la filosofía y la poesía. De ahí que gran parte de la crítica haya considerado esta noción en el marco del idealismo, vinculándola con el Absoluto del primer romanticismo de Jena y el idealismo alemán (Avaraki). En esa línea, Theodor Adorno objeta las ideas de Paul Valéry tildando de “reaccionaria” su voluntad de encontrar una palabra emparentada con el *pathos* de una poesía pura, mediante la que pretendía elevar el arte “por encima de la realidad empírica, la sociedad, a lo absoluto” (156). En el contexto del estructuralismo, Gérard Genette, por su parte, vincula aquella aspiración con la noción pos-romántica de una especificidad para cada arte, de una “esencia” a la cual se tiende sin cesar (25-26). Pero esta polémica, que puede rastrearse en muchas otras posiciones críticas, se remonta al siglo XIX mismo. René Ghil –contemporáneo de Mallarmé y asistente a los martes literarios en su casa de la calle Roma– había cuestionado las tentativas de una tradición idealista que se resumía para él en el Simbolismo, al que oponía su concepción de una “*Poésie-scientifique*” (83-89). En los años 1883-1893, se evidenciaba entonces un enfrentamiento entre el vector ideal (o angélico) propulsado por una poesía pura o espiritual, y el espacio material del vocalismo impuro y carnal, tensión que esclarece la posición de las vanguardias y querellas de los años 1919-1922. Retomando esta polémica, Jean-Pierre Bobillot ofrece actualmente una estructuración del campo poético francés en función de lo que llama una tradición pos-romántico-idealista (que va, en su perspectiva, de Stéphane Mallarmé y Paul Valéry hasta André Breton y Yves Bonnefoy) a la que contrapone una posición inventiva materialista que encuentra su iniciador precisamente en Ghil, Guillaume Apollinaire y Francis Ponge, para desembocar en nuevos géneros experimentales (como la poesía sonora, visual, digital, video poesía, etc.) (Bobillot “*POésie & MEdium*”).

Ahora bien, el vector común de todos estos enfoques de análisis hace emerger un conflicto entre utilidad y abstracción que pone en juego la existencia de una tensión irresuelta entre tecnicidad y religión primero; y, luego, entre tecnicidad y filosofía. La confrontación de esos dos órdenes de pensamiento conlleva una escisión en la época moderna entre una dimensión puramente interior del hombre, que garantiza lo Otro como afán de dominación, y el mundo exterior de las organizaciones estructurales, dividido a su vez en el mundo de las significaciones expresado por la cultura y el mundo sin estructura de lo que no posee significación –pero al que se le asigna un uso, una función útil– en el que se inscriben la técnica y la ciencia (Simondon 32).

Nuestra intención en estas páginas es circunscribir el campo de la expresión de una poesía pura a la tentativa de Stéphane Mallarmé (1842-1898) en el con-

gencias de perspectivas y apreciaciones, que Rimbaud, Laforgue, y después de ellos Apollinaire, los Futuristas, Hugo Ball y los Dadaístas, todos ellos, a instancia de Ghil o Mallarmé, atribuyeron la misión a la poesía de restituir al lenguaje alguna cosa de su autenticidad, de su plenitud, de su vitalidad (según parece) *perdidas*, compartiendo una visión globalmente rousseauiana tanto del lenguaje como de la poesía” (“*Recomposition(s)*”³⁹. El subrayado es del original).

texto de lo que significó el Simbolismo y el Wagnerismo francés, para pensar allí las huellas de una iniciativa que no se reduce a la disputa entre idealismo y materialismo. Para ello, se analiza el modo en que dicha expresión se enlaza con una experiencia mística, a la luz de una noción de misterio que abre una visión de lo viviente en tanto potencia indómita, indefinida, capaz de confrontar al sujeto hablante con al ser mismo del lenguaje y con su poder de figuración. De ahí, se indica la proximidad de esa búsqueda de una autenticidad del lenguaje con respecto, no ya a una filosofía idealista, sino a una experiencia pura tal como la que reclamarán, casi en la misma época, el pragmatismo y las llamadas filosofías vitalistas.

La poesía como experiencia mística

Las efervescentes y prolíficas declaraciones de poetas y críticos decimonónicos sobre los destinos del verso, en las cuales no faltaron enfrentamientos, evidencian el interés manifiesto de la poesía moderna por alcanzar una conciencia de sí y su voluntad de darse un método, con el fin de superar la herida de una palabra poética escindida de su capacidad de devenir, a la vez, palabra pensante (es decir, conocimiento). Hacia finales del siglo XIX, el movimiento literario que tiene lugar en Francia es extremadamente rico, de manera que su fecundidad no puede ahogarse bajo el rótulo de una escuela o programa. En ese contexto, si bien la obra de Mallarmé comparte ciertos rasgos que son comunes a la corriente que se llamó Simbolismo, su tentativa no se reduce a ellos. Del mismo modo, la búsqueda de una poesía en estado puro no sólo excede el marco de una escuela, sino que además su sentido no es homogéneo a una imagen del pensamiento como la construida por las filosofías idealistas. Su rasgo distintivo puede hallarse, en cambio, en la evolución no lineal de una multiplicidad de perspectivas que confluyen en dos condiciones comunes: por un lado, una fe depositada en el lenguaje; y por otro, la proclama de una experiencia mística que no aspiraba a negar la vida sino a contactarse con todo aquello que excedía los límites de la ciencia moderna, en especial de la “razón instrumental” y los nuevos conflictos morales generados por la técnica.

Se suele posicionar a Mallarmé, junto a Poe y Baudelaire, como uno de los teóricos de esa poesía pura, continuada en los años 1920 por Valéry y Bremond. Este último, en su libro *La poésie pure. Éclaircissements* (1926), postula la aproximación “necesaria” de la experiencia poética y la experiencia mística, observando una desproporción entre la precisión intelectual de los conceptos y la realidad misteriosa, indefinible, que el lenguaje humano reduce, deforma o limita, pero que la “inspiración” es capaz de “entreabrir, sentir, casi tocar” (68).

En consonancia, en 1936 a propósito de la celebración del cincuenta aniversario del Simbolismo, Paul Valéry declara que si es posible hablar de varios simbolismos es porque su unidad “no reside en una concordancia estética: el Simbolismo no es una Escuela” (*Existence du symbolisme* 687). Aquello que se re-

úne bajo esa denominación pasa por una potencia otorgada a “la belleza” (687), a “la fuerza de la forma” (687) y a “la virtud de la poesía” (687), orientadas a dar sustancia a una vida interior que se basta a sí misma y se define como una experiencia “mística” (687). De ahí que la motivación artística que vinculaba a gran parte de los poetas que sentían esta inclinación se originaba en “la sensación de que una manera de religión hubiera podido nacer” (688)⁶.

Años antes, en 1920, Valéry había hecho algunas precisiones sobre el Simbolismo definiéndolo como una corriente inspirada en Edgar A. Poe que perseguía la voluntad de aislar a la poesía de toda otra esencia que no fuera ella misma, buscando reencontrar, precisamente, “la poesía en estado puro” (“*Avant-Propos*” 10). Para ello, los poetas se habían propuesto un análisis de todos los elementos del lenguaje, pero por sobre todo adoptaban la intención común, según la célebre expresión de Valéry reformulada a instancias de Mallarmé, de “recuperar de la Música su propio bien” (10).

La expectativa espiritual y la pasión inexplicable que despertaba el verso tenían su origen en la intención de producir un efecto, o de llevar la expresión a un “estado excepcional al punto de un goce perfecto” (18). No obstante, ese proyecto halla su límite en el desdoblamiento entre pensamiento abstracto y emociones o sensaciones, que plasma la tensión de fondo entre el idealismo y el materialismo. Así pues, Valéry observa que la necesidad de provocar emociones inmediatas se hizo imposible de combinar con la abstracción conceptual, exiliada de una poesía reducida a la intención fundamental de alimentarse de la música, es decir: “obtener del lenguaje casi los mismos efectos que las causas puramente sonoras producen sobre nuestros nervios” (13). Esta encrucijada provenía de una doble exigencia que interpelaba a la obra poética: de un lado, los efectos múltiples de sorpresa demandados por el gusto moderno; del otro, la música misma que se adecuaba mejor a ellos.

En efecto, al verse opacados por las energías y los recursos de la orquesta, los poetas se volcaron hacia una fase de preparación y de elucubraciones múltiples sobre el poema: búsquedas teóricas y estéticas consagradas al problema de la “belleza pura”. Dadas las características propias de un objeto como la lengua, esas experimentaciones permitieron diferentes aproximaciones, incluso la filología, la fonética y las ciencias del lenguaje se sumaron al debate sobre la poesía. No obstante, Valéry recalca que si bien se creyó encontrar en el conjunto de las artes una disciplina y quizá “una verdad, sin equívoco” (25), la palabra poética descubre su propio límite cuando sufre la reducción a una “inteligencia puramente técnica” (27). La importancia excesiva otorgada a los procedimientos no hizo más que llevar a un arte antiguo una energía de “invenciones ingenuas” (27).

Con el Simbolismo se cristaliza así una confrontación de la poesía con la música y con la filosofía que existía ya como problema desde la antigüedad clásica, pero que vuelve a actualizar un no-lugar para este género literario que ahora

6 Para un estudio del Simbolismo véanse Marchal (45-47) y el extenso trabajo de Illouz.

se ve forzado a responder ante el problema de la técnica (y en última instancia, de la utilidad y del valor). Desde la perspectiva de una “poesía pura”, los poetas que marcan la diferencia son para Valéry aquellos que saben imaginar “la perfectibilidad del lenguaje en un grado de conocimiento y conciencia” (26). En otros términos, las indagaciones o innovaciones tanto formales (técnicas) como estéticas no son significativas por sí mismas ni tienen un valor en sí; más aún, no representan un interés real por fuera de ese grado de conocimiento y conciencia que se espera o exige de la obra. De esa manera, el autor de “El cementerio marino” da testimonio del modo en que la poesía es, hacia fines del siglo XIX, un espacio de disputa entre dos posicionamientos enfrentados: por una parte, el de la búsqueda de innovación técnica ante todo, que termina neutralizando la poesía o reduciéndola al problema de la forma (significante, fonética, musical); por otra, el de una potenciación del decir, impulsando el pensamiento poético como un bien extemporal que insiste más acá de las formas.

Otra circunstancia relevante para la tradición de la poesía pura es la versión francesa del Wagnerismo que se agrupa en torno a la *Revue wagnérienne*, fundada por Édouard Dujardin y Houston Stewart Chamberlain, cuyo primer número sale el 8 de febrero de 1885 con el propósito de divulgar escritos teóricos sobre las relaciones entre música y poesía. Desde allí se impulsa el ideal realizado de un “arte total”, o de síntesis, que trascendiera las distinciones tradicionales de los géneros, y se difunde la figura del Wagner pensador más que el músico, a quien se reverencia como paradigma del arte espiritual y simbolista. Mallarmé es convocado por la revista para escribir un texto que llamará “Richard Wagner, *rêverie d'un poète français*” (publicado el 8 de agosto de 1885 y posteriormente incluido por él en sus *Divagations*)⁷. En 1886 salen en la revista, firmados por Teodor de Wyzewa, tres artículos sobre “*L'Art wagnérien*” –dedicados respectivamente al estudio del desarrollo de la pintura, la literatura y la música– donde se asignaba al arte una función “metafísica”; o, en otras palabras: el compromiso de recrear con una plena conciencia y por medio de signos “la vida total del Universo” (14) o del Alma, “donde se juega el drama variado que nosotros llamamos el Universo” (14). Las apreciaciones teóricas de Wyzewa no sólo son relevantes para comprender la obra de Mallarmé sino que lo catapultan a la cima del arte wagneriano en la literatura, considerándolo el único exponente de lo que va a detallarse en los términos de una “poesía pura”, definida como una música verbal o potencia rítmica que hace tanto posible como legítima la armonía de palabras y nociones. Además, Wyzewa precisa que ésta no está sujeta a las convenciones del verso y de la retórica, a la vez que no es tampoco indiferente al aspecto nocional de las obras –por eso, se trata de una poesía capaz de reunir filosofía y música, razón y emoción, enlazando los pensamientos con la música de las palabras y las sílabas. En ese marco, el teórico del wagnerismo se refiere a otro concepto fundamental

7 Para una consideración de la posición de Mallarmé frente a Wagner remitimos a Lacoue-Labarthe (91-160); Marchal (45-47) y Percia.

para la escritura mallarmeana que es la noción de misterio: la motivación que liga sonidos y sentidos a la emoción, dice Wyzewa, no es ni absolutamente arbitraria (o convencional) ni natural (originaria o esencial) sino misteriosa. El misterio ocupa ese lugar indecible entre convención y naturaleza, entre necesidad y azar, entre materia e idea, que ya estaba presente como problema en el *Crátilo* de Platón. Lo que liga la música verbal a los motivos o propósitos de las palabras es del orden del “misterio de un necesario lazo” (Wyzewa 48). Mallarmé es el primero en intentar esta poesía en miras “a la emoción total” (47), encarnando una renovación de la “música verbal” (48) comparable a la del drama wagneriano, capaz de alcanzar “estados supremos y raros del espíritu” (48). Más aún, la “poesía pura” busca, por la vía de la música, sacar a las nociones de su régimen significativo o de su forma habitual para crear, mediante ese mixto de pensamientos poéticos y música verbal, la realidad. Más allá del idealismo al que Wyzewa suscribe promoviendo una realidad trascendente y subjetiva, de emociones y nociones, sus escritos insisten en la importancia de ir más allá de las convenciones del verso, situando en un lugar primordial la noción de misterio.

En este contexto, tomando una posición original con respecto a lo que fue el gran proyecto de síntesis wagneriano, Mallarmé desarrolla un pensamiento sobre la lengua de la poesía que tiene lugar en el encuentro con otras artes, pero no como negación de una forma en otra, superadora o superior. En sus prosas de circunstancia o poemas críticos existe un marcado interés en pensar la crisis del verso a partir de las ideas de la pintura, la danza, la música, el teatro o el arte del mimo, que el autor de “*Un Coup de Dés*” indaga y reformula en función de actualizar una reflexión teórica sobre el discurso poético y la propia práctica⁸. Esas ideas se hallan en especial relación con la noción de una poesía pura, que no define lo original por lo que carece de contagios o mixturas sino por lo que, consagrándose radicalmente a la aparición de lo otro de la poesía, hace surgir su carácter específico del fondo de una anterioridad que se encuentra en su génesis y que, como observó Michel Foucault a propósito de Mallarmé, tiene que ver “con la experiencia desnuda del lenguaje, la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje” (1004)⁹.

De modo que el retorno a una poesía en estado puro se relaciona con una experiencia primordial o desnuda. Esta remite a lo que Giorgio Agamben llamó la infancia del lenguaje para referirse a una dimensión histórico-trascendental que se sitúa “en el ‘hiato’ entre lo semiótico y lo semántico, entre la pura lengua y el discurso” (*Infancia e historia* 79). Esa infancia religa el lenguaje con su pre-

8 Mallarmé volcó esas consideraciones en diversas prosas de circunstancia que aparecían periódicamente en revistas de actualidad y de literatura, la mayoría de las cuales fueron reunidas por él en las *Divagations* (2: 110-337).

9 La expresión de Foucault se sitúa en el marco de la influencia que ejercieron Bataille y Blanchot en su pensamiento de una “experiencia del Afuera”. Es Georges Bataille quien utiliza primero la fórmula “experiencia pura” o “experiencia desnuda” para referirse a aquello que llamó “experiencia interior” (67).

historia; o también: con una potencia pre-conceptual, a-subjetiva, e incluso pre-lingüística, que es siempre contemporánea a todas las historias –es lo que insiste entre-tiempos, en el tiempo del devenir que es el vector de lo intempestivo¹⁰. Al trabajar con esta zona intensiva del lenguaje, la poesía se compromete con una experiencia *anterior* a toda conceptualización, que la enfrenta no ya a la relación que va de un concepto a su objeto, sino a su propia potencia de figuración.

El sentido virtual de las palabras

En la conocida encuesta de Jules Huret “Sobre la Evolución Literaria” publicada por *L'Écho de Paris* el 14 de marzo de 1891, Mallarmé definía el verso libre como una “suerte de interregno” (Mallarmé 2: 698) para el fatigado verso oficial, que se había encorsetado en el alejandrino. En aquella definición que podía pasar desapercibida, se expresaba sin embargo la invención mallarmeana de una poesía comprendida como un *interregno* para el lenguaje y para el pensamiento. El poema, concebido como una especial disposición de las palabras (una tensión de los sentidos de la lengua), hace emerger la diferencia entre lo que Mallarmé llama “la significación corriente” (2: 474) y aquello que concibe en los términos de un “sentido virtual” (2: 474)¹¹. Tal distinción motiva una conciencia y un método de lo poético ligados a esta capacidad de crear un oído en la imagen y un ver en la sonoridad. En efecto, la inserción de ese sentido virtual que le interesa a Mallarmé, su gramaticalización, expone también la diferencia entre aquello que él mismo distingue como medio verbal y como medio escritural. De ahí que su escritura se preocupe expresamente por las pruebas del eco plausible, la música mental, el placer del ojo, y todo aquello que “afecta nuestro sentido sutil” (2: 474) y desemboca en un “signo puro general que debe marcar el verso” (2: 475). Por lo tanto, la función poética se explica a partir de este modo de existencia de la lengua y del pensamiento vinculado con el sentido sutil que invierte los pasajes entre el ojo y el oído, entre la respiración y el latido, entre la representación y la experiencia.

Más aún, la noción de *interregno* religa la naturaleza misma de la poesía a una capacidad de mediación con relación al lenguaje, en pos de una cualidad para moverse entre o ser puente de distintas realidades. En particular, se trata de la posibilidad de desplazarse entre lo real y la representación; e incluso de abrir la palabra, según una expresión de Maurice Blanchot, a “la imposibilidad de pensar qué es el pensamiento” (53). En ese *interregno* de la lengua o del discurso, la

10 Tomamos la definición de Nietzsche de un tiempo intempestivo como un actuar “contra el tiempo, y por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, en favor de un tiempo venidero” (34).

11 En ese texto de 1895 que citamos, titulado “*Sur le vers*”, Mallarmé retoma en otros términos aquella distinción entre una “palabra bruta” (2: 212) y otra “esencial” (2: 212) sobre la que insistía en “*Crise de vers*”. Dominique Combe ha situado allí el nacimiento de una historia de los géneros que pone en entredicho el relato y la narración como lo otro de la poesía, excluyéndolos de ella. A esta tradición que resigna el relato en nombre de un “lenguaje esencial” pertenecerían Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Breton y, en nuestros días, Yves Bonnefoy (Combe).

poesía traza vectores siempre originales entre la voz y la letra, el sentido y la sonoridad, el significante y el significado, la emoción y las nociones, el concepto y su objeto; y lo hace interpelando la significación corriente: sin operar una dialéctica sobre los distintos dominios del sentido; advirtiendo, por el contrario, una zona intensiva que tiene lugar como despliegue de la diferencia entre el sonido y la voz, allí donde insiste lo que no tiene nombre.

Partiendo de la posibilidad de moverse a través de otras artes, pero sin negar la escritura, Mallarmé considera el verso como un “decir” (2: 213) que quiere reencontrar “su virtualidad” (2: 213) y, con ello, su máximo de potencia¹². Del contacto con otros lenguajes y otras técnicas resulta –voluntaria o involuntariamente– la expansión de los sentidos de la poesía hacia un espacio háptico de la palabra, para el cual la visión ya no pasa sólo por el órgano de la vista, ni la percepción auditiva se reduce al sonido referencial. Más precisamente, se trata de una palabra que *se toca* como un cuerpo con el sentido, y encarna, se siente o reside en otra piel. De manera que en la poesía se pone en juego una sonora profundidad de la escritura que se escucha, como el espesor del pensamiento, en otro “oído” que tiene lugar en el ojo y el corazón; a la vez, entre el pasado y el futuro, entre el silencio de lo que no habla y la recurrencia de lo que ya habló. De ahí que el material con el que trabaja esta escritura no es tanto aquello que existe sino que insiste.

De ese modo, en el marco de las meditaciones y experimentaciones en torno a la tradición que venimos describiendo, los ensayos mallarmeanos evidencian que el discurso poético se compromete con aquello que en el lenguaje es también un problema de perceptiva. La lengua de la poesía abre de manera singular la estructura del mundo. Advierte una forma de conocimiento que no pasa por la inteligencia como único modo de pensamiento, sino que proviene de un contacto con el mundo. Se trata de una coincidencia y hasta de una fusión que pone en escena el compromiso de las formaciones culturales con la vida perceptiva, en tanto la cultura, el lenguaje y la historia no rompen el lazo con la percepción sino que, como observó Merleau-Ponty, “la continúan, la conservan y la transforman” (405).

Ahora bien, la expresión “poesía pura” no aparece en el vocabulario teórico de Mallarmé, pero sí las concepciones de “noción pura” (2: 213), “obra pura” (2: 211), “visión pura” (2: 37), “signo puro” (2: 475), o “medio, puro, de ficción” (2: 179), poniendo en juego, evidentemente, el problema de la percepción y el de la representación de la experiencia.

Mallarmé amplía los límites de “la Poesía– única fuente” (1: 392), y considera no sólo que ésta no debe sacrificar el pensamiento abstracto sino que es posible combinarlo con las emociones o la sensación inmediata. Ese contacto va a estar garantizado por lo que llama “imaginación pura” (1: 392), que define la operación de

12 En “*Crise de vers*”, Mallarmé escribe: “El decir, ante todo sueño y canto, reencuentra en el Poeta, por necesidad constitutiva de un arte consagrado a las ficciones, su virtualidad” (2: 213).

“*Un Coup de Dés*”¹³. Este concepto de imaginación creadora está ligado al símbolo, tal como lo comprende en la encuesta de Jules Huret antes mencionada:

Consistiendo la poesía en *crear*, es necesario tomar en el alma humana estados, fulgores de una pureza tan absoluta que, bien cantados y bien puestos en evidencia, aquello constituya en efecto las joyas del hombre: allí donde hay símbolo, hay creación, y la palabra poesía tiene ahí su sentido: se trata, en suma, de la única creación posible (Mallarmé 2: 701. El subrayado es del original).

El símbolo es aquí un sincretismo entre cuerpos y estados de cosas que permite crear en el poema, con una pureza absoluta, estados que no tienen nombre ni lugar. Se aspira a aquello que, en el ámbito tanto de la sensación como de la imaginación, encuentra en el decir poético su virtualidad. De ahí que Mallarmé vincule el *interregno* de la poesía con la noción de misterio en los términos de un “sentido virtual” que busca actualizarse en el verso mediante el “signo puro” o el símbolo. El símbolo supone el misterio; el misterio es la razón del símbolo¹⁴.

De la “noción pura” a la “experiencia pura”

Ahora bien, ese misterio al que se enlaza la experiencia mística busca evitar la fractura de fondo filosófica entre un plano físico concerniente a la materia y un plano espiritual o referente al alma, que supone creer en la unión “materia-extensión” del cartesianismo¹⁵. Mallarmé soslaya explícitamente esa encrucijada; quiere poner fin a tal dicotomía convocando, como exclama Igitur, a “reconocerse por el inmemorial gesto vacante con el que se invita, para terminar el antagonismo de ese sueño polar, a rendirse, con la claridad quimérica y el texto cerrado” (1: 484). En este sentido, la “noción pura” mallarmeana no se identifica con una filosofía idealista instalada en el viejo pensamiento metafísico de una dualidad de mundos, sino que debe situarse en ese “inmemorial gesto vacante” – que se abre ante una nada de la que parte un pensamiento mundo como tirada de dados¹⁶. De ese modo, Mallarmé reemplaza la expresión de una poesía pura

13 En la “*Observation relative au poème Un Coup de Dés*”, Mallarmé define ese poema como: “el caso de tratar, con preferencia (así como sigue) temas de imaginación pura y compleja o intelecto: que no hay ninguna razón de excluir de la Poesía – única fuente” (1: 392).

14 “*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo del poema que existe en hacer adivinar poco a poco: *sugerirlo*, he ahí el sueño. Es el perfecto uso de ese misterio el que constituye el símbolo” (2: 700. El subrayado es de Mallarmé).

15 Filósofos como Leibniz, Bergson, Tarde, o en el siglo XX Deleuze, Simondon, Serres han cuestionado que la materia se defina por la extensión, considerando que tomada en su flujo no se distingue de un “espíritu”.

16 Gilles Deleuze ha incluido a Mallarmé junto a Nietzsche como exponentes de un “Pensamiento-mundo, que emite una tirada de dados” (90), esto es: un pensamiento que se abre al azar, a lo aleatorio, a lo des-centrado, en un mundo que ha perdido todos los principios y que asiste al derrumbe de la Razón humana.

por esta “noción pura” (es decir, original), creada gracias a la imaginación del verso, que da sentido a aquella conocida fórmula mallarmeana donde se reclama una “obra pura que implica la desaparición elocutoria del poeta quien cede la iniciativa a las palabras, por el golpe de su desigualdad movilizada” (2: 211). Portando la marca del oxímoron, el verso hace su entrada en la noche solar del grillo –en el canto único del grillo en el que la tierra ya no está escindida entre espíritu y materia, ni el hombre dividido entre la tierra y el cielo¹⁷.

Este deseo de acabar con el antagonismo suscita la adscripción a una poesía que ya no trabaja de un lado o del otro (exaltando lo inteligible y despreciando la vida, o acallando el misterio), sino que se comprende como *interregno* de aquella continuidad de la que surge, entre el hombre y la naturaleza, arrastrando la heterogeneidad de lo que la determina y la conforma, haciendo emerger, de los fondos de esa desigualdad movilizada, el contacto entre palabra pensante y palabra poética. De esa manera, se gana una imagen poética que no actúa como metáfora o como fantasma sino que responde a un modo de existencia del pensamiento (en el contacto del lenguaje con la voz y con su afasia).

En este sentido, la restitución al lenguaje de una plenitud original, que se da como misión la poesía pura, se conecta directamente con una experiencia desnuda comprendida en el sentido de una captación *anterior* al lenguaje, más inmediata u original, que compromete un tipo de conocimiento que no pasa únicamente por la lógica o la razón, sino que se relaciona directamente con la realidad a través del misterio, de lo indómito, o de lo que desborda toda conceptualización.

En el marco de un clima antiintelectualista que inaugura la filosofía del siglo XX, William James forja el concepto de una “experiencia pura” para referir a una experiencia pre-conceptual y no-subjetiva, que define de manera negativa en el sentido de un “eso” (*that*) que no es todavía un “qué” (*what*) (James 46). Henri Bergson –cuya relación con James es bien conocida– se interesa por esa definición desde el punto de vista de una realidad que no aparece “como finita ni como infinita, sino simplemente como indefinida” (241)¹⁸. Se trata para Bergson de invertir la manera habitual –analítica– de conceptualizar y organizar nuestra experiencia para recobrar, como mostró Madelrieux, “la intuición de la duración pura de suerte de poder vivir y pensar la realidad en ella misma en términos de duración y no ya de espacio” (118).

En el seno de las llamadas filosofías vitalistas, como respuesta al enfrentamiento entre idealismo y materialismo, tanto la duración pura de Bergson como el *Erlebnis* de Dilthey corresponden a la aspiración de captar la experiencia no en

17 Nos referimos aquí a ese grillo que Mallarmé definía en su correspondencia como una “voz sagrada de la tierra ingenua, menos descompuesta que la del pájaro [...]. Toda la felicidad que tiene la tierra por no estar descompuesta en materia y en espíritu estaba en ese sonido *único* del grillo!” (1: 721. El subrayado es de Mallarmé).

18 Para una aproximación a estos programas filosóficos véase Madelrieux (*Bergson et James, cents ans après*).

su carácter sustancial sino puramente cualitativo de la conciencia tal como se revela a la experiencia inmediata¹⁹. En un sentido general, pragmatismo y bergsonismo buscaban dar respuestas al alto grado de normativización de la experiencia que la psicofisiología decimonónica había operado, dividiéndola y regulándola; al escindirla en un proceso fisiológico y un hecho de conciencia (imposible de captar y trascendente a las fuerzas en juego), la ciencia moderna radicalizaba la fractura entre mundo interior y mundo exterior. Vinculada a la caracterización jamesiana de la experiencia pura, en Francia se inicia una tradición que busca mostrar una clase de experiencia emancipada de las categorías kantianas. De ese modo, los rasgos de una experiencia pura por oposición a los de una captación ordinaria, se delimitan con relación a nuevas categorías como creatividad, novedad, cambio, multiplicidad, duración, acontecimiento (Madelrieux 117).

Existe un saber en el corazón mismo de la forma poética –de su lengua y de su pensamiento– que es vinculante con esa experiencia pura que definen Bergson y James. Las reflexiones de Mallarmé, como muchas de las aspiraciones de la poesía moderna, dejan ver esta proximidad. En resumen, la experiencia como conciencia inmediata se avvicina al pensamiento poético (con sus silencios, sus espaciamentos, ausencias, gestos vacantes, opacidad o iluminación) en tanto se trata de un tipo de expresión que se compromete con una percepción puramente cualitativa, pre-lingüística y a-subjetiva, ligada a esa intuición mística y extática que reclamaban los poetas franceses hacia finales del siglo XIX, para recuperar allí la potencia de figuración del lenguaje, la potencia de la poesía en el contacto con el mundo y su capacidad de tender otros puentes entre utilidad y abstracción.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura. Obra Completa*, volumen 11, editado por R. Tiedemann, traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducido por T. Segovia. Valencia, Pre-Textos, 1995.
- _____. *Infancia e historia*, traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Avaraki, Anna. “Le sens esthétique de la pureté dans la poésie moderne et son rapport avec les arts. Esquisse d’une méthodologie comparatiste”. *CIELAM* 3, 2012. Edición en línea. 8 de febrero de 2017.

19 Giorgio Agamben ha observado que “Toda la ‘filosofía de la vida’, así como gran parte de la cultura en las postrimerías del siglo, incluida la poesía, aspiran a capturar esa experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual” (*Infancia e historia* 45).

- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. París, Gallimard, 1978.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur la littérature*. París, Livre de Poche, 2005.
- Bergson, Henri. "Sur le pragmatisme de William James". *La pensée et le mouvement*. París, Presses Universitaires de France, 1938, pp. 239-251.
- Bertrand, Jean-Pierre y Pascal Durand. *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*. París, Seuil, 2006.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*. Gallimard, París, 1959.
- Bobillot, Jean-Pierre. "Recomposition(s) du champs poétique à la fin du XIXe siècle". *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, editado por René Ghil. Grenoble, Ellug, 2014, pp. 379-395.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit, une rhétorique des genres*. París, Corti, 1989.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducido por J. Vázquez. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Foucault, Michel. "Le Mallarmé de J.P. Richard". *Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, núm. 5, 1964, pp. 996-1004.
- Genette, Gérard. *Codicille*. París, Éditions du Seuil, 2009.
- Ghil, René. *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, editado por J-P. Bobillot. Grenoble, Ellug, 2014.
- Illouz, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. París, Livre de poche, 2014.
- James, Williams. *Essays in Radical Empiricism*. Londres, Harvard University Press, 1976.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica facta (Figures de Wagner)*. París, Cristian Bourgois, 1991.
- Madelrieux, Stéphane. "À quoi bon l'expérience pure?". *Philosophical Enquiries: revue des philosophies anglophones*, núm. 6, 2016. Edición en línea. 26 de enero de 2017.
- . *Bergson et James, cents ans après*. París, Presses Universitaires de France, 2011.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, tomo 1 y 2, editados por B. Marchal. París, Gallimard, 1998 y 2005.
- Marchal, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. París, Dunod, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Titres et travaux - Projet d'enseignement*. París, Centre de Documentation Universitaire, 1951.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y otros prejuicios de la historia para la vida*, traducido por S. Gervós. Madrid, Trotta, 2002.
- Percia, Violeta. "La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una 'religión del arte'". *Revolución y literatura del siglo XIX: teatralidad*,

secularización, lenguaje nuevo, editado por Cristóbal y Díaz Bernini. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires [en prensa].

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, traducido por F. Costa. Buenos Aires, Cactus, 2007.

Valéry, Paul. "Avant-Propos". *Connaissance de la Déesse*, Lucien Fabre. París, Société de Littéraire de France, 1920, pp. vii-xxx.

_____. *Existence du symbolisme. Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, tomo 1, editado por J. Hytier. París, Gallimard, 1957.

Wyzewa, Theodore. "L'Art Wagnérien. Ébauche d'une esthétique idéaliste". *Nos maîtres. Études et portraits littéraires*. París, Perrin et C., Libraires-éditeurs, 1895, pp. 1-87.

Fecha de recepción: 04/03/2017 / **Fecha de aceptación:** 20/02/2018