

LA RÉALITÉ ET SON MIRAGE

Anabel Cristóbal Amorós

Mallarmé fue un escritor sin Literatura, negó el precedente naturalista para posicionarse en el lugar del primer poeta antes de Homero: Orfeo. Desde allí su escritura ya no podía converger con la historia, ni siquiera con lo “real empírico” puesto en crisis. Sin modelo, ni una referencia segura, bajo la actitud escéptica de quien ve que el mundo es una caverna de sombras, sólo le quedaba el crear, crear un orden ontológico perenne a través de la escritura.

El marco hacia el cual Mallarmé se erigirá ya no será el mundano, sino el del absoluto. Un absoluto sin Dios, un absoluto nihilista, de pérdida y angustia. En una de sus cartas, a su amigo Henri Cazalis, declara la substitución de Dios por el Espíritu o el Pensamiento.

Es en el espíritu donde está la pureza. La concepción Pura es la concepción
Espiritual del mundo. He derribado a Dios después de una Síntesis Suprema.¹

La Síntesis Suprema se produce cuando el pensamiento se mira a sí mismo como pensamiento y descubre su soledad. El puro pensamiento, también llamado espíritu, será materializado a través de la escritura por el mismo procedimiento: la palabra se refleja a sí misma y en la totalidad del poema, y éste, al mismo tiempo, refleja la Síntesis Suprema.

La palabra ya sólo puede hacer referencia a su fundamento sin fundamento, a la Nada o Absoluto en el que está sostenida. El poema ideal será la hoja en blanco o el silencio, o bien, por limitación de un lenguaje imperfecto, aquel poema que exprese la ausencia en la que reafirmar aún más la única presencia de la palabra. El poema sólo será posible

porque la palabra es el único soporte de algo tan absolutamente abstracto
como la esencia de lo negativo.²

La palabra se convierte en logos, presencia espiritual más presente cuanto menos referencial. Mallarmé pretende renovar así el acto creador por medio de la palabra, establecer una isla de pureza espiritual en el poema, único capaz de religarse al absoluto. Por ello la palabra ya no corresponde a un mundo externo a ella, identificada con una noción de realidad perdida, sino se hace a sí misma referencia, que es equivalente a sospechar que es como un aleteo en el aire hacia el lejano ideal, instaurando así su propio estatuto; primero como idea pura, después como palabra libre e inmaterial, o expresado en sus propios términos, en una carta enviada a Charles Morice, como “canto (que) brota de manantial innato, anterior a un concepto”, es decir, como música.

Análisis del poema *Ses purs ongles tres haut dediant leur onyx*

Se busca saber cómo Mallarmé materializa la idea de la palabra como reflejo y el poema como espejo, que anhela alcanzar el absoluto, todos los significados, a partir de la negación. Se trata de un soneto con una singular rima que parece imposible: “ix” y, otra alquímica y transformadora, que parte en “or”, y que va estableciendo relaciones germinales.

El primer verso guarda una relación elíptica con el resto del poema. Describe el gesto alto y delicado de unas puras uñas de ónix. La palabra “ónix”, en relación a “lampadophore” y “Phénix”, justifica que haya de ser interpretada en su sentido etimológico. Ónix, en griego, servía para designar la materia de las uñas. Las “purs ongles” y “ónix” se reflejan mutuamente en un mismo significado; “ónix”, sin embargo, en relación con el adjetivo “purs”, evoca las piedras preciosas, tan apreciadas por la estética simbolista. Desde el primer verso ya puede verse una tendencia que irá desarrollándose a lo largo del poema, la imposibilidad de dar sentido a un concepto sin que sea puesto en relación con otro.

En el segundo verso aparece la personificación de la angustia, ya que está escrita en mayúsculas. La “Agonisse”, según E. Noulet, es la resonancia personal y dolorosa de una crisis por la que pasó Mallarmé, y que describen sus cartas. Pero en el poema ha logrado ser independizada de una marca subjetiva personificándola. La “Agonisse” sostiene algo como una “lampadophor”. No es, sin embargo, el pie de una lámpara que ilumina, con sus puras uñas altas, “maint rêve vespéral”, ya que ha sido personificada, no objetivada. Ha de ser, por tanto, aquella que ilumina los sueños quemados en la medianoche. Perpetúa así la angustia de que han sido quemados en tanto que los hace visibles.

En el verso tercero, la Angustia aparece en comparación con el sol, “maint rêve vespéral”. Los sueños, a la caída del sol, han sido quemados por el Fénix. La figura mitológica del Fénix, ave que renace de sus propias cenizas, es como el sol que renace cada día. Y si el Fénix quema los sueños de la noche, la angustia ilumina aquello extinguido a medianoche, advirtiendo la decadencia.

En el último verso del primer cuarteto, la extinción del sueño se hace más presente en tanto que no lo recoge ninguna ánfora cineraria. La luz de lampadophore deja el cuarteto en penumbras, que se propagan hasta el primer verso del segundo cuarteto: “Sur les credence, au salon vide: nul ptyx”. La palabra “credence” alude aquí a un momento litúrgico - tanto para Mallarmé como para los simbolistas, el arte había de ser una liturgia sin dioses -, pero también, en relación al “Maître” del tercer verso, se refiere a la mesa donde está el objeto del que ha de beber el rey. Se trata de un nul ptyx, palabra extraña de resonancia griega (πτυξ = plegar; replegar), que al ser introducida como sustantivo vuelve sobre la idea original del término pliegue.

En el contexto, un objeto de pliegues relacionado con el agua hace pensar en una caracola. Pero esta caracola no está, queda su ausencia al nombrarla. En el segundo verso es definida como un “aboli bibelot d’inanité sonore”. La caracola está vacía de sonoridad, y el verso, en cambio, está lleno de eco. La aliteración de “aboli bibelot” suple el silencio de la caracola. “Nul, abolí, inanité”, refuerzan la idea del vacío del salón y “bibelot” es el reflejo de la palabra “ptyx”, de tal forma que las palabras hacen resonancia con las otras.

En el tercer verso se explica por qué no está la caracola. El Maître se la ha llevado a la laguna Estigia. El Maître simboliza aquí a Orfeo, aquel que ha bajado al Hades y ha conseguido pasar la laguna Estigia. Va a recoger los llantos con la caracola. Y si la caracola es donde ha de beber, y recoge los llantos de la muerte, alejándose de la presencia de la angustia que está en el cuarto vacío, ¿a qué se refiere? Sugiere un suicidio, una lenta muerte que se producirá, más tarde, en los tercetos.

El último verso del segundo cuarteto sugiere lo mismo que el último verso del primer cuarteto. La rima de “s’honore” con “sonore” forma un calambur, como en la mayoría de rimas del poema, que insiste en el doble juego de la palabra y en su sonoridad que acaba llenando esa Nada que es honrada por la inexistencia de la caracola. Igualmente la entrada de la Nada sigue teniendo un tono fúnebre:

es acompañada de Angustia. Ésta es la única que puede extenderse, que empapa
los pocos objeto que quedan, los obscurece y aumenta su propia obscuridad gracias
a la ausencia de los demás.³

La acción que se produce en los tercetos sucede en el marco de oro de un espejo, que está en el cuarto vacío, cerca de la ventana al norte. El preciosismo de la escena desvela un modo de descomponer lo material e insinuarlo como un murmullo. El fuego, como elemento destructor, vuelve a resurgir de sus cenizas, alcanzando la intuición de una muerte. El unicornio, figura mítica vista como un monstruo que representa el fuego, es contrapuesto a una ninfa de agua, una ondina. El espejo es transparente como el hielo. La caracola, la laguna Estigia, el llanto, la ninfa contrastan con la Angustia, el Fénix, la ceniza, el oro que agoniza, en un juego de contraposiciones y reflejos invertidos. En palabras de Mallarmé (el poema):

esta invertido, quiero decir que el sentido, si lo tiene, (...) es evocado por un
espejismo interno de las palabras mismas.⁴

El último terceto da una magnitud insospechada a la confesión de Mallarmé. El paso de lo infinito a lo finito es posible en la medida en que la expresión se hace más sensible a lo sutil, a aquel aleteo en el aire ideal, a veces producido por una aliteración: “Elle, défunte nue en la miroir, encor”. La ninfa ha sido asesinada y se halla desnuda en el espejo. La violencia de la escena ha cesado, el marco del espejo del penúltimo verso la cierra en olvido. El espejo, en el que se fija “de scintillations sitôt le septuor”, es como de hielo. El septiminio es la Osa Mayor que, tras la ventana, centellea hasta fijarse en el espejo, es el débil nexo entre cielo y tierra, aquello que descubre un anhelo por alcanzar el absoluto, en donde todo se corresponde. Pero la Osa Mayor también hace referencia al mismo soneto, ya que esta compuesta por siete estrellas que al reflejarse en el espejo suman catorce, los catorce versos.

En el soneto todo es eco, ausencia del objeto y presencia de la palabra, “la réalité et son mirage”, concluirá E. Noulet, donde la realidad es la presencia espiritual de la palabra. Todo se desvanece: el sueño quemado, la nula caracola y su inanidad sonora, el oro que agoniza, la ninfa muerta y el olvido cerrado por el marco, sugieren un estado del espíritu que crea la ilusión de un ensueño. Cualquier experiencia de conocimiento queda ocultada para no ser enseñada lúcidamente; su valor ha de residir en desentrañarlo, bajar a la Madre Noche, al Hades del poema.

Hay una poética implícita en la obra de Mallarmé, autoreferencial y crítica, que ilustra aquello que la forma muestra. En el poema *Ses Purs ongles...* se nombra al “Maître” que representa a Orfeo, porque confluye por debajo, replegado sobre sí mismo, como la caracola. Esta escena equipara la figura de Orfeo a la del poeta, ya que ambos comparten la misma desventura: si se giran hacia el objeto amado desaparece, se vuelve casi nada; sólo una reminiscencia que se prolonga en la

palabra hundida en el imperio de esa ausencia, pero no pueden evitar girarse y reconocer su fracaso. En otro sentido, el Maestro-Orfeo actúa como la voz poética, se ausenta de la habitación para confluir por debajo de la letra sin mostrarse. La voz se distancia o se vacía, para que en ella se refleje la creación. En sus cartas, Mallarmé defenderá que la misión del poeta es la explicación órfica de la tierra, aquella que busca el conocimiento integral de la Creación. La no culminación de este conocimiento llevará a

la productividad permanente de la lucha entre el cuerpo (la materia) y la <idea> (el lenguaje, el signo).⁵

El límite de la expresión poética se irá destruyendo para mostrar cada vez más su materialidad y su vinculación sonora con la idea. Mallarmé en uno de sus últimos poemas, *Un coup de dés*, será, desde una conciencia de irresolución, el propulsor de una actitud de búsqueda y experimentación ante el poema-objeto. La ruptura de la arquitectura tradicional de composición, el juego visual o tipográfico, la polifonía que aspira a ser música, representará un avance temprano a las venideras vanguardias, avance que es no menos que desengaño, fuerza incrédula.

NOTAS

¹ Mallarmé, S. *La sombra de una página*, Breve fondo editorial. pág.30

² Friedrich, H. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974, pág. 141.

³ Friedrich, *Op. cit.*, p. 170.

⁴ Noulet, E. *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, París: Droz, 1972, pág. 187. (Traducción propia).

⁵ Llovet, J. *Por una estética egoísta*, Barcelona: Anagrama, 1978, pág. 30.