

Notas sobre la línea vertical y el desvío en Mallarmé

MARCELO RODRÍGUEZ ARRIAGADA

Doctor en Filosofía. Profesor del Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Universidad de Chile

Filiación institucional: Universidad de Chile, Santiago, Chile

ORCID: 0009-0001-3904-9229

Mail contacto: marcelorodriguez@uchile.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

**Notes on the vertical
line and the deviation in
Mallarmé**

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 66-76

Recepción: mayo 2024

Aceptación: agosto 2024

RESUMEN

La escritura de Mallarmé ofrece una *experiencia radical* de la realidad. En sus poemas se experimenta el ritmo o la vibración de las cosas, una oscilación entre el peso y la levedad, entre lo que baja y lo que sube. En base a esta consideración, en estas notas se examina esta dialéctica a partir de la relación que Mallarmé suscita entre una línea vertical y una línea oblicua.

Palabras claves: Mallarmé, dialéctica, caída, línea vertical, línea oblicua, desvío.

ABSTRACT

Mallarmé's writing offers a radical experience of reality. In his poems one experiences the rhythm or vibration of things, an oscillation between weight and lightness, between what goes down and what goes up. Based on this consideration, these notes examine this dialectic from the relationship that Mallarmé creates between a vertical line and an oblique line.

Keywords: Mallarmé, dialectic, fall, vertical line, oblique line, deviation.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.4997>

He llegado a poseer el sentimiento de la horizontal y vertical de manera de hacer expresivas las oblicuas resultantes, cosa que no es fácil.

Henri Matisse, Carta a Rouveyre, 18 de octubre de 1947.

La inclinación, la inestabilidad, la instancia en cuanto tal, es el motor de lo que carece de primer motor.

Michel Serres, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*.

I

Para Gaston Bachelard, la poesía de Mallarmé rompe con todas nuestras costumbres y, antes que nada, con nuestras costumbres poéticas, de lo cual resulta un misterio mal estudiado si se juzga desde el punto de vista de las ideas: entonces se dice que Mallarmé es oscuro. Un tema mallarmeano no es ningún misterio de la idea; es un milagro del movimiento¹. El milagro es la vibración que acontece en cada uno de sus poemas: en la textura de sus versos late una *dialéctica*, un juego de antítesis —mejor, de ambivalencias—, que no se desarrolla entre una idea y su otra contrapuesta, sino en la *oscilación* entre un movimiento y otro; en este caso poético, entre un movimiento de *caída* y otro de *elevación*. En el poema *Un golpe de dados*, todo se alza y cae en la nada marítima: el navío, el brazo del lanzador de dados, el velo de esponsales, la pluma, Hamlet y la sirena. Así, en Mallarmé, las imágenes flotan, vuelan, caen, se aplastan o se hunden en el suelo, toda una *dinámica* que lleva a advertir que el mundo poético no es un mundo paralelo a la realidad, sino que es la realidad, aquella de las cosas usuales, pero vistas en su *gravedad* —siendo el sentimiento poético el que deja oír el peso o la ligereza de las cosas sobre el mundo.

Para experimentar esta *vibración*, producida por la oscilación entre una caída y una ascensión, Bachelard atiende los siguientes versos del poema *Renovación*:

*Luego caigo enervado de perfumes de árboles,
cansado,*

Y cavando con mi rostro una fosa para mi sueño,

Mordiéndolo la tierra caliente donde crecen las lilas,

*Espero, abismándome, que mi hastío (ennui) se
eleve...*

¹Gaston Bachelard: "La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano", en *El derecho de soñar*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 155. No, querido poeta, salvo por torpeza o tontería, no soy oscuro, [...] y me vuelvo oscuro ¡por cierto! si el lector se equivoca y cree que abre un periódico. Carta a Edmund Gosse del 10 de enero de 1893, en Stéphane Mallarmé: Correspondencia, Lima, Alastor Ediciones, 2022, p. 184.

Experimentamos en cada verso el movimiento de pura pesadez: caer, cavar, morder la tierra, abismo... pero ¿por qué el *hastío* cifra aquí el movimiento inverso, el de elevación? Porque es un *hastío* sereno, ligero, sin preocupación ni enfado, y así, nos dice Bachelard, *se revela como una realidad dinámica, como una dulce conciencia de flotar y de subir más allá de las tentaciones de un mundo pesado. / Así el poeta acaba de hacernos vivir la dialéctica dinámica de la pesadez y hastío como opuestos dinámicos [...] la poesía [...] nos lleva al punto medular en que, intercambiando su valor dinámico, la pesadez y el hastío ponen al ser en vibración. Aquí, el hastío ya no es un germen oscuro, aquí, el hastío tiene tallo. Como todas las bellas fuerzas simples, tiene un impulso. Producirá una gran flor fría y vacía, una bella flor sin ostentación, algún nenúfar blanco, poesía pura surgida de los estanques leteanos en el alma mallarmeana*². El *nenúfar* o *ninfea*, ha entendido la lección de calma que da el agua dormida. En su delicadez extrema, con ese sueño dialéctico tal vez se sentiría la suave verticalidad que se manifiesta en las aguas dormidas³. Pues bien, siguiendo hasta cierto punto a Bachelard, preguntémosnos, ¿cuál es la especificidad de esta dialéctica?⁴ ¿por qué Mallarmé dispone en el poema este fluctuar de movimientos? ¿qué clase de gravedad anima su escritura?

Si atendemos a la dirección de los movimientos, salta a la vista la *verticalidad* de la dialéctica mallarmeana. La misma palabra *pluma*, presente en distintos poemas —dígase la pluma del escritor, la del ala de un pájaro, la de la gorra de Hamlet, etc.—, traza esta vertical, en tanto *la elevación de la pluma, es siempre la inminencia o el acaecer de su caída*⁵. Una manera de explicar este carácter específico atiende al *carácter temporal* que supone, tal como deja ver el mismo Bachelard en su texto "Instante poético e instante metafísico". Allí leemos que la poesía produce un *instante* en el que el ser más disperso y desunido alcanza su unidad, y este instante es el *tiempo vertical*:

²Gaston Bachelard: "La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano", *op. cit.*, pp. 158-159.

³Gaston Bachelard: "Las ninfeas o las sorpresas de un amanecer de verano", en *El derecho de soñar*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴Como dice Jean-Jacques Wunenburger, la dialéctica para Bachelard supone un tipo de pensamiento que debe *abrirse a una movilidad, un devenir, que implique descentrarse del punto de vista inmediato, integrar elementos nuevos. El punto de partida debe ceder siempre su lugar al punto de llegada, lo dado a lo construido, lo antiguo a lo nuevo. [...] Bachelard invita sin cesar tanto al científico como al poeta a renunciar a todo método unilateral, a acoplar procedimientos intelectuales opuestos, a desarrollar simultáneamente modos contrarios de aproximación al objeto. El dinamismo intelectual no podría limitarse a una trayectoria lineal, sin serpenteos ni desvíos, sino que se emparenta más bien con un movimiento de vaivén entre polos extremos, con una marcha alternante y oscilatoria, cuidadosa de no dejar nunca abandonado un sector de lo dado. Dicho de otro modo, esta progresión animada y sinuosa, este método sinóptico y contrastado son la condición, no tanto de una totalización que cerraría de nuevo la representación en sí misma, sino de una exploración siempre viva y siempre inacabada de las profundidades del mundo. Jean-Jacques Wunenburger: "Figuras de la dialéctica", en Bachelard y la epistemología francesa, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, pp. 25-26.*

⁵Jacques Derrida: *La disseminación*, Madrid, Fundamentos, 2015, p. 408.

UN COUP DE DES

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que
l'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par
avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord

>> Figura 1. Caligrama del poema de Stéphane Mallarmé:
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Fuente:
<https://cl.pinterest.com/pin/668854982148602268/>

En tanto que todas las demás experiencias metafísicas son dispuestas en antepropósitos interminables, la poesía desecha los preámbulos, los principios, los métodos, las pruebas. Desecha la duda. Cuando mucho necesita un preludio de silencio. Antes que nada, golpeando las palabras huecas, hace callar la prosa o los gorjeos que dejarían en el alma del lector una continuidad de pensamiento o de murmullo. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante. Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples es por lo que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado. / En todo poema verdadero, se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical⁶.

Vista desde el plano de su carácter temporal, es decir, desde su orden —todo tiempo es un orden, y todo orden es un tiempo, dice Bachelard—, la dialéctica mallarmeana, y la dialéctica poética en general, es vertical porque anuda simultaneidades múltiples en un solo instante, dicho de otro modo, porque estabiliza en un instante una relación armónica entre dos opuestos. Esta conjugación de elementos no establece una síntesis, al modo de una dialéctica de ritmo ternario obligado, es decir, de un movimiento que supera de manera retroactiva la tensión entre los opuestos. En estricto rigor, la conjugación pone en juego una oscilación que no termina de terminar, condición que marca el carácter dinámico implícito en este particular tiempo detenido. Luego, al abrir este instante poético, el poeta rompe la sucesión que constituye el tiempo horizontal. Este es el tiempo que corre, que arrastra al ser a la lógica de la causalidad temporal, es decir, a la determinación lineal y continua de lo que está antes, ahora o después⁷. Desechados los preámbulos, los principios, los

métodos, etc., que despliega una experiencia metafísica organizada por la horizontalidad, y desplazado el tiempo horizontal que trama el devenir del prójimo, de la vida y del mundo, no queda más que la “referencia autosincrónica” de un movimiento y un tiempo que se eleva y un movimiento y un tiempo que se hunde: *De pronto se borra toda horizontalidad plana. El tiempo ya no corre. Brota⁸.*

El tiempo brota y asciende como el nenúfar de los estanques, y como cualquier flor, por ejemplo, un lirio: *¡Tú hiciste la blancura sollozante del lirio / que rodando entre mares de suspiro, que roza / por el incienso azul del pálido horizonte, asciende, en un ensueño a la luna que llora⁹.* Y también el tiempo cae, se abisma, como una pesada nube: *Domina la pesada nube, base de basalto y de lavas, lo / mismo que los ecos esclavos, por una bocina sin virtud. / Y en el sepulcral naufragio (bien lo sabes, espuma, pero allí te derramas), suprema y única entre los restos, derribas el mástil sin velas; / Todo lo que se sumerge en una perdición divina, en el vano abismo abierto, / Y en el blanco cabello pendiente, sumerge ansioso el muslo infantil de una sirena¹⁰.* Ahora bien, en el poema, como se experimenta en estos versos, ningún tiempo antecede al otro, no se suceden, sino que se dan al mismo tiempo, en ese equilibrio oscilante en el que:

sin esperar nada del soplo de las horas, el poeta se aligera de toda vida inútil y siente la ambivalencia del ser y del no ser. En las tinieblas ve mejor su propia luz. La soledad le trae el pensamiento solitario, un pensamiento sin diversión, un pensamiento que se eleva, que se apacigua exaltándose puramente. [...] Sobre el tiempo vertical —en el descenso— se apilan las peores penas, las penas sin causalidad temporal, las penas agudas que traspasan el corazón por una nada, sin debilitarse nunca. Sobre el tiempo vertical —subiendo— se consolida el consuelo sin esperanza, ese extraño consuelo autóctono y sin protector. En pocas palabras, todo lo que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo lo que devalúa a un mismo tiempo el pasado y el porvenir, se encuentra en el instante poético¹¹.

⁷El tiempo vertical y el tiempo horizontal expresan una misma línea recta? Desde el campo de la música, Pierre Boulez sostiene que la línea recta dibuja una trayectoria simple: *Inspirándonos en los ejemplos de Joyce y de Mallarmé, ya hemos logrado llegar a no concebir más la obra como una trayectoria simple, recorrida entre un punto de partida y uno de llegada. La geometría euclidiana nos afirma que la línea recta es la menor distancia entre dos puntos; es más o menos la definición del ciclo cerrado. En esta perspectiva la obra es una, único objeto de contemplación o de delectación frente al cual nos encontramos, en relación, con el cual nos situamos: la obra obedece a una trayectoria única, que se reproduce siempre en forma idéntica, ligada invariablemente a consideraciones tales como la velocidad de desarrollo y la eficacia inmediata.* Pierre Boulez: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 143. La verticalidad mallarmeana no define una trayectoria, en el sentido en el que no hay un punto de partida y uno de llegada. Los términos que oscilan verticalmente en esta dialéctica nacen juntos en el instante poético, no hay uno primero y otro después; la simultaneidad que posibilita la línea recta vertical desplaza la sucesión que rige la línea recta horizontal. Por esta razón, el tiempo vertical es un tiempo detenido.

⁸Gaston Bachelard: “Instante poético e instante metafísico”, *op. cit.*, p. 225.

⁹Del poema “Las flores”, en Stéphane Mallarmé: *Antología*, Madrid, Visor, 2019, p. 39.

¹⁰Del poema “Domina la pesada nube...”, en Stéphane Mallarmé: *Antología*, *op. cit.*, p. 123.

¹¹Gaston Bachelard: “Instante poético e instante metafísico”, *op. cit.*, pp. 226-227.

Entonces, el poeta siente en el instante poético que su espíritu *vibra*, es decir, que cae y asciende como el propio tiempo; en este sentido, en *El misterio en las letras*, Mallarmé escribe: *Las palabras por sí mismas, se encumbran en múltiples facetas, reconocida la más rara o valiosa para el espíritu, centro de suspensión vibratoria; quien las percibe independientemente de la secuencia ordinaria, proyectadas, en pared de gruta, mientras dure su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: diligentes todas, antes de extinguirse, en una reciprocidad de fuegos distante o presentada al sesgo como contingencia*¹².

Antes de concluir esta primera parte, atendamos a lo que aparece al final de esta última cita: más allá de la secuencia ordinaria, el poeta percibe que las palabras entran en una “reciprocidad de fuegos distante”, podemos decir, en una relación de *fuerzas* no sintética sino simultánea; y también percibe esta relación “presentada al sesgo [u oblicuamente] como contingencia”. Esta última idea es decisiva, pues presenta algo que hasta ahora no se había indicado: la línea *oblicua*, la línea que se desvía tanto de la línea horizontal como de la vertical. Como veremos, la oblicuidad es no es una derivación o una mediación necesaria de la dialéctica de Mallarmé, sino su condición; la oscilación depende de una inclinación siempre contingente. En el cuento “El muerto viviente”, en la danza final que celebra la unión de la princesa Laksmí con Tchandra-Rajá —el rey muerto que volvía cada noche a la vida durante dos horas—, es un “torbellino en la punta de los pies” el que concentra la muerte y la resurrección, la noche y el día, lo sombrío y lo claro¹³. Pues bien, es hacia este “torbellino” que tenemos que dirigir ahora nuestra atención; ni totalmente vertical ni totalmente horizontal, se haya en el “centro” del juego dialéctico, tal como se haya en el centro de *Un golpe de dados*, entre ambos *como si*: “torbellino de hilaridad y de horror”. ¿Bachelard menciona esta nueva línea o nuevo movimiento en los textos que hemos seguido hasta aquí? En “La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano”, de 1944, no hace mención; la reflexión sobre el *hastío* no se abre —dice explícitamente— a las causas contingentes. Solo en “Instante poético e instante metafísico”, texto de 1939, alude a la desviación que produce Mallarmé respecto del instante poético; este es el párrafo:

Para retener o, antes bien, para encontrar ese instante poético estabilizado hay poetas como Mallarmé que violentan directamente el tiempo horizontal, que invierten la sintaxis, que detienen o desvían las consecuencias del instante poético. Las prosodias complicadas ponen piedras en el arroyo para que las ondas pulvericen las imágenes fútiles, para que los movimientos rompan los reflejos. Leyendo a Mallarmé con



>> Figura 2. Retrato de Stéphane Mallarmé, de Édouard Manet, año 1876. Óleo sobre lienzo, 270 x 360 ml. Museo de Orsay, Francia. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9_%28Manet%29

>> Figura 3. Retrato de Stéphane Mallarmé, realizado por Paul Gauguin, año 1891. Fuente: https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Gauguin_1891_Portrait_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9.jpg

¹²Stéphane Mallarmé: *Divagaciones*, Lima, Alastor, 2020, p. 244

¹³Stéphane Mallarmé: *Cuentos hindúes*, Alpha Decay, 2021.

frecuencia se tiene la impresión de un tiempo recurrente que viene a terminar instantes cumplidos. Entonces se viven, con retraso, los instantes que se habrían debido vivir: sensación tanto más extraña cuanto que no participa de ningún lamento, de ningún arrepentimiento, de ninguna nostalgia. Sensación hecha simplemente de un tiempo actuado, que en ocasiones sabe poner el eco antes de la voz y la negativa en la aceptación¹⁴.

¿Por qué Mallarmé detiene o desvía las consecuencias del instante poético? ¿Qué efectos producen sus prosodias complicadas? ¿Por qué el tiempo recurrente y actuado desajusta el instante, la voz y la aceptación? Hasta este punto problemático nos lleva Bachelard, y no más allá, dado el peso y primacía de la verticalidad en su sorprendente lectura poética.

II

En su extraordinario libro *L'univers imaginaire de Mallarmé*, publicado en 1961, Jean-Pierre Richard resalta la presencia de *línea oblicua* en la obra del poeta francés:

"Mallarmé ama lo oblicuo porque elude la regularidad perpendicular o paralela, para así sostener todas las fantasías de la invención disimétrica. [...] Iluminándose unas a otras, las palabras, escribe Mallarmé, 'prontas todas, antes de la extinción, a una reciprocidad de fuegos distante o presentada [*de biais*] oblicuamente como contingencia'. [...] [Aquí] el sesgo verbal mirará el azar: pero el azar lejos de nacer de una indeterminación semántica, saldrá más bien de una sobre-determinación, será el fruto de un desbordamiento de sentido. Como en la filosofía de Cournot, el azar nace poéticamente en Mallarmé del encuentro de muchas series causales rigurosas, cuyos orígenes y prolongaciones percibimos mal. El literato se dedica 'a un trabajo de mosaico para nada rectilíneo. Demasiada regularidad perjudica'"¹⁵.

Destaquemos de este pasaje la relación directa que se establece entre lo oblicuo y la contingencia y el azar. Si todo fuese "regularidad perpendicular o paralela" no habría comienzo de nada propiamente tal; todo comienzo de algo supone el desvío de una determinada serie de causas y de efectos. Sin esta ruptura oblicua, una causa seguirá a otra causa hasta el infinito, cadena que no es más que el destino.

Las leyes del hado, *fati foedera*¹⁶, se rompen cuando una serie de causas y de efectos se encuentra con otra serie de causas y efectos sin ningún antecedente *a priori*, siendo este encuentro lo que define el azar en los términos que definió el aludido Antoine Cournot.

Ahora bien, luego de abrir este análisis de la lógica de la declinación, Richard rápidamente lo conduce "hacia una dialéctica de la totalidad", tal como titula uno de sus capítulos. Lejos de indagar en la posibilidad del carácter "constituyente" y no derivado de la oblicuidad, la significa en términos de un eslabón de una cadena de conjunto, de sentido¹⁷. Para este único lector de la obra mallarmeana, lo oblicuo no cifra el "centro" del juego dialéctico, es decir, su *condición*, sino una vía de articulación, una suerte de presión perimetral de una bóveda o cúpula. Retomado el hilo, su texto prosigue de la siguiente manera:

*Pero la aparente irregularidad del mosaico, el carácter abiertamente desigual de su estructura se reabsorbe finalmente en la unidad de una impresión de conjunto. También aquí la oblicuidad parece soportar una suerte de mala conducta de la analogía: pero ella finalmente multiplica, a través de ella, los caminos de comunicación y las vías de reunificación. Lo oblicuo traduce así en Mallarmé el deseo de un espacio verbal aparentemente abundante y anárquico, [pero que está] de hecho invisiblemente articulado, y sometido a una regla vinculante: la ley de ambigüedad*¹⁸.

Digamos, rápidamente, que Richard sostiene su "dialecticidad" leyendo a Mallarmé vía Hegel. Si hay algo así como un pensamiento sobre el comienzo en Mallarmé, este comienzo sería el de la *Ciencia de la lógica*. Sin pretender entrar aquí en la prolija trama que supone la lectura

¹⁴Es Lucrecio, en su *De rerum natura*, quien formula la "necesidad" de la desviación respecto de la vertical para que algo comience: *En fin, si todos los movimientos se encadenan y el nuevo nace siempre del anterior, según un orden cierto, si los átomos no hacen, declinando, un principio de moción que rompa las leyes del hado, para que una causa no siga a otra causa hasta el infinito, ¿de dónde ha venido a la tierra esta libertad de que gozan los seres vivientes? ¿De dónde, digo, esta voluntad arrancada a los hados, por la que nos movemos a donde nuestro antojo nos lleva, variando también nuestros movimientos, sin que los determine el tiempo ni el lugar, siguiendo sólo el dictado de nuestra propia mente?* Lucrecio, *De rerum natura*, II, 251-261, Trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acan-tilado 2020, p. 177.

¹⁵Para J. Derrida, el "tematismo" de Richard confina siempre lo lateral, el sesgo, la oblicuidad, bajo una sobrevaloración de la palabra: *La gramática del sesgo y de la contingencia no trata ya únicamente de las asociaciones laterales de temas, de semas cuya unidad constituida, apaciguada, educada tendría por significante a la forma de la palabra. Y, de hecho, la 'relación de afinidad' que interesa al tematista une semas cuya cara significante tiene siempre la dimensión de la palabra, o del grupo de palabras unidas por el sentido (o el concepto significado). El tematismo deja necesariamente fuera de su campo a las 'afinidades' formales, fónicas o gráficas, que no tienen el tamaño de la palabra, la unidad tranquila de un signo verbal. Descuida necesariamente, en tanto que tematismo, el juego que desarticula a la palabra, la despedaza, hace trabajar sus parcelas 'en sesgo como contingencia'. Mallarmé estuvo ciertamente fascinado por las posibilidades de la palabra y Richard lo subraya justamente (pág. 528), pero esas posibilidades no son en primer lugar ni únicamente las de un cuerpo propio, la unidad carnal, 'la criatura viva' (página 529) que unifica milagrosamente el sentido y lo sensible en una voz; es un juego de articulaciones que despedaza ese cuerpo o lo reinscribe en secuencias que ya no rige.* Jacques Derrida: *La diseminación*, op. cit., p. 382.

¹⁶Jean-Pierre Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 552.

¹⁴Gaston Bachelard: "Instante poético e instante metafísico", p. 225.

¹⁵Jean-Pierre Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961, pp. 551-552.

“hegeliana” de Mallarmé, quiero detenerme brevemente en algunas consideraciones sobre la cuestión de la *gravedad*, específicamente para dar luces sobre la “reabsorción” de lo oblicuo en aquella “ley de ambigüedad”.

El punto de partida de la estética mallarmeana, según Richard, es su rechazo existencial a la *materia*. Dada su dispersión y pesadez, la *materia* tendrá que ser negada en un proyecto poético de evasión:

Las cosas parecen vivir en el desorden de una infinita rotura: en ellas no hay ni cohesión ni coherencia. Rota, la continuidad primera del edén conduce a un fraccionamiento a la vez trágico e irrisorio. Lo que veo cuando lanzo los ojos a la tierra, es un abundante desorden, una proliferación de objetos sin fe ni ley. Lo disperso, fruto de lo discontinuo [...] reúne en él todo el horror de la contingencia. A este azar-rey, Mallarmé lo lee en el chapoteo infinito de las olas, en la vitalidad loca de los bosques y selvas, en el enjambre de los astros, y hasta en el humor ingobernable de aquel que pretendiera querer combatir el azar... y este desorden se agrava con una opacidad. Librado a una anarquía, el objeto se hunde también en una pesadez: en lugar de lanzarse hacia lo alto, y así unirse al flujo de todas las vitalidades dichas, él (objeto) obedece a un triste destino de gravedad que —empujándolo siempre hacia abajo— lo pega lastimosamente al suelo. Exiliado del edén, ha entonces perdido su gracia aérea... él se rompe y recae interminablemente. Su peso se expresa además en una densidad que, sofocando la textura íntima de la cosa, prohíbe el acceso a la avidez penetrante del espíritu. La materia encierra de este modo el doble escándalo de un peso obstinado y de una masa impenetrable. Ella reina alrededor de nosotros, en nosotros, densa, espesa y gratuita: asfixiante por su densidad, repulsiva por su contingencia, desoladora por su entropía¹⁹.

¿Cómo desprender el lenguaje del peso y la dispersión de la materia? Este sería el verdadero problema para Mallarmé. Dicho esquemáticamente, son dos los gestos de idealización que propone para *reducir* la materia: el gesto de resumir o sumar, y el gesto de evaporizar. Siguiendo la *Estética* de Hegel, en particular el siguiente pasaje: *La poesía, ya que su modo de expresión es la palabra, representa una manera general. Es esencia de la palabra abstraer, resumir. En general, la poesía debe solamente despejar el elemento energético, esencial, significativo; y este elemento es precisamente el ideal²⁰*, Mallarmé —todo esto según Richard—, por un lado, buscará unificar a través del

lenguaje la diversidad del mundo. Cuando el poeta escribe: *Digo: ¡una flor! Y fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo diferente de los cálices conocidos, musicalmente se eleva, como idea misma y suave, la ausente de todo ramo*, lo que hace es “provocar —con solo decir ‘una flor’— inmediatamente un ‘olvido’ del mundo exterior y una ‘relegación’ de todas las formas sensibles. La idea surgida en la palabra-flor comienza por ausentarse de toda flor concreta²¹. Para circunscribir lo esencial de la cosa en la idea, y de este modo poder frenar su dispersión inherente, el verso tiene que ser *justo, preciso*. Solo así puede luchar contra esos dos grandes enemigos del espíritu, esas dos formas lingüísticas del azar, que son la obscuridad y la imprecisión. [...] Contra la diseminación del sentido [...] una de las funciones de la preciosidad mallarmeana será resistir a las invasiones verbales del azar²². Por otro lado, Mallarmé, atacará el corazón más denso y pesado de una cosa, introduciendo en ella indicios de una “aireación soñada”. El hastío, por ejemplo, sería un gesto propio de evaporización del peso corporal. De ahí el privilegio que da a todo tipo de figura que resista y disipe la gravedad de la materia. Por ejemplo, es recurrente hallar en sus poemas figuras como la pluma, la nube, la espuma, la burbuja, etc.

¿No es acaso este gesto de evaporización o aireación una manera de sentir el peso o la ligereza de las cosas en el mundo? Efectivamente, pero desde una concepción que claramente privilegia el momento ascendente de la idealización. Con la lectura de Richard, nos encontramos nuevamente con la línea vertical, pero con una *dialéctica* que no es la misma que piensa Bachelard. Para este último, el instante poético conjuga una simultaneidad que no tiene por efecto la reducción del peso o de la gravedad de la materia; el tiempo que cae no es atraído por el tiempo que se eleva, ambos tiempos brotan juntos. El juego de antítesis no es unilateral, ya que oscila entre uno y otro polo, como hace la ninfea:

Si se atreviera, algún filósofo que soñase ante un cuadro acuático de Monet desarrollaría dialécticas de iris y de la ninfea, la dialéctica de la hoja recta y de la hoja posada tranquila, mansa y pesadamente sobre el agua. ¿No es la dialéctica misma de la planta acuática? Una quiere surgir animada de quién sabe qué rebeldía contra el elemento natal, la otra fiel a su elemento. La ninfea ha entendido la lección de calma que da el agua dormida. En su delicadeza extrema, con ese sueño dialéctico tal vez se sentiría la suave verticalidad que se manifiesta en la vida de las aguas dormidas²³.

¹⁹*Ibid.*, p. 377.

²²*Ibid.*, p. 380.

²³Gaston Bachelard: “Las ninfeas o las sorpresas de un amanecer de verano”, *op. cit.*, pp 13-14.

¹⁹*Ibid.*, p. 377.

²⁰*Ibid.*, p. 440. Texto citado en la nota que remite a la página 379.

La dialéctica mallarmeana que piensa Richard, al contrario, le otorga a la altura una fuerza de atracción, implicando un constante trabajo de *negación* de la materia, del azar y de la caída, cuya dirección debe tratar de ser siempre ascendente: *La caída no atrae a Mallarmé en virtud de un esteticismo de la decadencia, no le fascina porque anuncie una muerte inminente, sino porque sin duda todo objeto caído remite a una trascendencia de la que constituye precisamente un signo, una prueba degradada, pero indudable*²⁴. Remitir siempre a una trascendencia, desplazar la anarquía de la materia pegada al suelo, tal es la tarea de esta dialéctica ascendente; su fruto será la constitución de una bóveda o de una cúpula —espíritu humano o genio poético—, en cuyo centro arquitectónico “se igualan y se compensan todas las presiones contradictorias del perímetro”. Este centro, cuyo trazo delinea un círculo de círculos, *no es solamente —concluye Richard— el lugar de un arbitraje, de una puesta en comunicación o en equilibrio; deviene el punto de partida de un vuelo, el órgano vibrante de una supremacía. O, mejor dicho, sólo se equilibra surgiendo locamente por encima de un mundo desequilibrado, atrayéndolo hacia sí y organizándolo en el movimiento mismo de su huida*²⁵.

La escritura de Mallarmé ofrece una *experiencia radical* de la realidad. En sus poemas experimentamos el ritmo o vibración de las cosas, una oscilación entre el peso y la levedad, entre lo que baja y lo que sube. En base a esta consideración, se podría hacer la observación que esta manera de presentar la realidad es propia de toda poesía —así para Bachelard, por ejemplo; pero también es propia de la filosofía o de toda ciencia de medida. En efecto, desde Platón, por lo menos, la línea recta ha permitido leer “dialécticamente” el “mundo”. En su *Crátilo*, vemos, por ejemplo, que el dialéctico es el que decide sobre la *justeza* (*orthotes*) de los nombres respecto de las cosas, es decir, tiene conocimiento de la *rectitud* de los nombres, en el sentido de *orthós*, palabra que en geometría se utiliza para indicar los ángulos derechos y las perpendiculares; después significa: en línea derecha, directa, etc., de donde figura la noción de “restaurado, enderezado, recuperado”. Así, con Platón se configura una etiología sostenida sobre la línea recta, que en este caso es vertical y ascendente, en tanto la altura es el Oriente propiamente platónico, tal como sostiene Gilles Deleuze: *La operación del filósofo se determina entonces como ascensión, como conversión, es decir, como el movimiento de girarse hacia el principio de lo alto, de donde procede, y determinarse, llenarse y conocerse al amparo de una tal moción*²⁶. A través de la línea (o sosteniéndose en ella) se asciende cada vez más a las formas, con el peligro, siempre latente, de caer. Luego,

otras operaciones han recurrido a la línea recta para pensar la caída, por ejemplo, el pensamiento cristiano sobre el pecado original, el pensamiento de Hegel en relación con el origen del conocimiento, la reflexión de Heidegger sobre la finitud, etc.

La caída define un elemento formal: la línea vertical. Por su peso las cosas caen, cual gotas de lluvia, ya sea hacia un centro, ya sea al vacío infinito. Y aquello que asciende, el nenúfar, por ejemplo ¿sube por la misma línea vertical? Tendríamos que seguir indagando el hecho que la singularidad de Mallarmé, la ruptura que marca, se explica por esta tesis: lo que se alza quiebra en un *punto* la vertical, siendo este desvío definido por la línea oblicua el *comienzo* del mundo antes del mundo. Podemos decir que este *punto* desviado de la vertical tiene las mismas características del *punto gris* pensado por Paul Klee, en tanto este ser-nada o nada-ser que es el:

... *punto gris* es gris porque “no es ni blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es un punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos. / Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de mieses). O mejor: el concepto de óvulo”²⁷.

Que el punto inicial, no sea solo un punto, sino un *punto gris*, supone ya la “negación” del movimiento de caída, en el sentido que un punto define su sello, su singularidad, solo cuando se desvía de la línea vertical. En su tesis doctoral *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y de Epicuro*, Karl Marx explica que en una línea recta no es posible especificar la cualidad de ningún punto o de ningún átomo, en tanto el *punto* es:

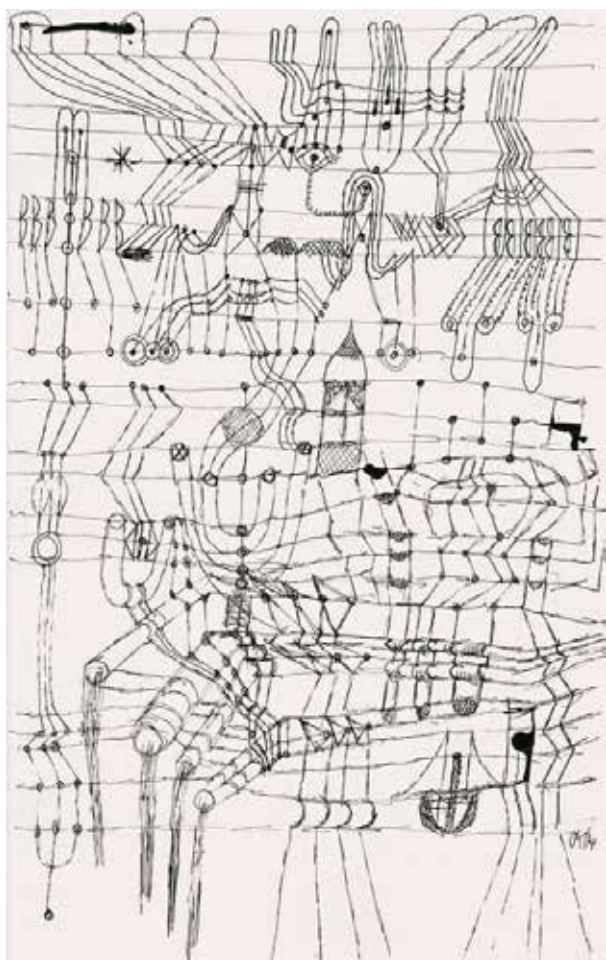
... ‘conservado y superado’ (o ‘suprimido y elevado’) a la vez en la línea, así también cada cuerpo que cae es ‘conservado y superado’ a la vez en la línea recta que describe. [...] Una manzana describe en su caída una línea tan vertical como un trozo de hierro. Todo cuerpo, en tanto se le concibe en movimiento de caída, no es nada más que un punto que se mueve y, por

²⁴Ibid., p. 60.

²⁵Ibid., p. 423.

²⁶Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey, Paidós, p. 139.

²⁷Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1971, pp. 77-78.



>> Dibujo anudado a modo de red #3 Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-illustration/drawing-knotted-manner-net-1920-by-2528856909>

supuesto, un punto sin consistencia, que traspasa su individualidad a una entidad determinada —la línea recta que describe. Aristóteles, basándose en eso, señala con razón frente a los pitagóricos: ‘Decís que el movimiento de la línea es la superficie, el del punto la línea; por consiguiente, también los movimientos de las mónadas serán líneas’. La consecuencia de esto tanto para las mónadas como para los átomos sería, pues, dado que se hallan en continuo movimiento, que ni mónadas ni átomos existen, sino que quedan subsumidos en la línea recta; pues la constancia del átomo resulta totalmente inaprensible en tanto se la conciba solo como cayendo en línea recta. [...] La negación inmediata de este movimiento es otro movimiento, es decir, también representada espacialmente, la declinación a partir de la línea recta. [...] [movimiento entonces ya no en línea recta, sino en línea oblicua]²⁸.

Entonces, un punto puede ser gris solo si declina o se desvía de la línea recta, es decir, solo si traza una línea oblicua respecto a la vertical. ¿Nos hemos alejado de la poesía de Mallarmé? En ningún caso. Dicho en términos precisos, la poética mallarmeana deja ver el juego entre lo que se alza y cae, no desde la línea vertical, sino desde la oblicua. Es por esta razón que Derrida, en *Doble sesión*, llame a este juego “una caída ritmada. Una cadencia inclinada”, y que en *Ousía y grammé* hable de un punto de caída más desviado (écarté) en el vacío.

Precisemos que para Richard el caos —aquella “proliferación de objetos sin fe ni ley” que sería la *materia*— no es más que la antítesis del orden, cuyo representante es la idea. En cambio, para Paul Klee, por ejemplo, el caos como antítesis del orden en ningún caso puede ser propiamente el caos: *El verdadero caos no puede ponerse en el platillo de una balanza, pues sigue siendo por siempre imponderable e inconmensurable. Más bien podría corresponder al centro de la balanza*²⁹. Y esta también es la posición de Mallarmé. En el poeta, la Idea no es la antítesis del caos o, mejor dicho, no es la antítesis del rey-azar, sino más bien, la realización del propio azar, tal como se indica en *Igitur: En síntesis, acto en que el azar está en juego; es siempre el azar el que realiza su propia Idea, afirmándose o negándose. La afirmación o negación sucumben ante su existencia. Contiene lo Absurdo —lo implica, pero en estado latente no lo deja existir; lo que permite ser al Infinito*³⁰.

²⁸Karl Marx: *Escritos sobre Epicuro*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 56-57.

²⁹Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, op. cit., p. 78.

³⁰Stéphane Mallarmé: *Antología*, Madrid, Visor, 2019, p. 165.



>> Figura La exploración del azar como aliciente en el proceso creativo de Jackson Pollock Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/5629568279126756/>

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston: *El derecho de soñar*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Badiou, Alain: *Teoría del sujeto*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Paidós.
- Derrida, Jacques: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2015.
- Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1971.
- Lucrecio: *De rerum natura*, Trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado, 2020.
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondencia*, Lima, Alastor Ediciones, 2022.
- Mallarmé, Stéphane: *Cuentos hindúes*, Alpha Decay, 2021.
- Mallarmé, Stéphane: *Divagaciones*, Lima, Alastor, 2020.
- Mallarmé, Stéphane: *Antología*, Madrid, Visor, 2019.
- Marx, Karl: *Escritos sobre Epicuro*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Matisse, Henri: *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1977.
- Richard, Jean-Pierre: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961.
- Serres, Michel: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- Wunenburger, Jean-Jacques: *Bachelard y la epistemología francesa*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.