

Mallarmé y el «centro de suspensión vibratoria» – El caso Mallarmé. Esbozo (*Proposiciones a salto de mata XXIX-XXX*)

Marc Richir

Traducido del francés por **Ángel Alvarado Cabellos** (Bergische Universität Wuppertal, Alemania)

Recibido 03/03/2024

Resumen

El presente texto está compuesto por las proposiciones XXIX y XXX de la obra póstuma de Marc Richir *Propositions buissonnières* (2016). En ellas se aborda la teoría de la creación poética de Mallarmé en términos de una *epoché* vibratoria del lenguaje, la cual suspende la función de significación de las palabras, para revelarlas en su «parpadeo», es decir, en una movilidad del sentido haciéndose que las lleva a vibrar entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, vibración que no constituye una presencia, sino que es a su vez la resonancia o el eco del instante cartesiano en tanto «desfase diferencial». No obstante, dicha resonancia podría llevar al poeta a obviar el hiato insalvable entre las lenguas y el lenguaje, es decir, a pensar que podría tocar a una suerte de lenguaje o «poema» absolutos. La consecuencia de dicha posición es doble: o se pretende escribir dicho «poema» absoluto, con lo cual el poeta se coloca en el lugar de un pensamiento que se piensa a sí mismo; o se recusa siquiera la posibilidad de concebir tal trascendencia absoluta, con lo cual la creación poética asume su condición de ser un mero «simulacro» o un «lance de dados».

Palabras clave: fenomenología, lenguaje, poesía, vibración, parpadeo.

Abstract

Mallarmé and the «center of vibratory suspension» – The case of Mallarmé. Draft (*Rambling Propositions XXIX-XXX*)

The following text consists of propositions XXIX and XXX of the posthumous work *Propositions buissonnières* (2016). It addresses Mallarmé's theory of poetic creation in terms of a vibratory *epoché* of language, which suspends the signifying function of words, in order to reveal them in their «flickering», that is, in a mobility of meaning in its becoming that leads them to vibrate between the appearance of nothingness and the simulacrum of being, a vibration that doesn't constitute a presence, but is itself the resonance of the eco of the Cartesian instant as a «differential lag». Nevertheless, such resonance could lead the poet to disregard the unbridgeable hiatus between languages and language, that is, to think that he could attain a sort of absolute language or «poem». The consequence of such a position is twofold: either one pretends to write such an absolute «poem», thereby placing oneself in the position of a thought that thinks itself; or one rejects the possibility of even conceiving such an absolute transcendence, whereby poetic creation assumes its condition of being a mere «simulacrum» or a «throw of dice».

Key words: Phenomenology, Language, Poetry, Vibration, Flickering.

Mallarmé y el «centro de suspensión vibratoria» – El caso Mallarmé. Esbozo (*Proposiciones a salto de mata XXIX-XXX*)

Marc Richir

Traducido del francés por Ángel Alvarado Cabellos (Bergische Universität Wuppertal, Alemania)¹

Recibido 03/03/2024

XXIX. Mallarmé escribe en *Le Mystère dans les lettres* (Poésies. Gallimard, pp. 286-287):

Las palabras, en virtud de sí mismas, se exaltan en las más diversas y extrañas facetas dignas del espíritu, centro de suspensión vibratoria, el cual las percibe independientemente de su sucesión ordinaria, proyectadas, como murales de caverna, mientras dura la movilidad o el principio que les es propio, con lo cual son aquello que no se dice del discurso, prestas todas, antes de extinguirse, a una reciprocidad distante de fuegos de artificio o presentada de manera indirecta como contingente.

Dicho texto, el cual forma parte de un conjunto mayor en el que Mallarmé intenta responder al reproche de obscuridad, insiste, de una manera que consideramos remarcable, sobre lo que constituye por así decirlo la autonomía de las palabras en la poesía. El espíritu, es decir, el sí mismo puro en tanto trazo inestable de la huida infinita de la trascendencia absoluta, y al cual sabemos que le corresponde el estatuto fenomenológico del instante cartesiano en su parpadeo entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, es caracterizado como «centro de suspensión vibratoria»; suspensión, puesto que se halla en *epoché* con respecto a la diástole (fenómeno de lenguaje), y suspensión vibratoria, puesto que en parpadeo o en vibración de sí mismo. Ello quiere decir, si nos atenemos a la expresión verbal de la poesía, que a partir de su puesta entre paréntesis (*epoché*) en tanto «sucesión ordinaria» de palabras, estas

¹ Esta traducción la realizó Ángel Alvarado Cabellos expresamente para que apareciera en el número monográfico en homenaje a la memoria de Pablo Posada Varela que *Eikasía Revista de Filosofía* publicó (n.º 119 de enero-febrero de 2024, <https://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/issue/view/52>). Por un lamentable error esto no sucedió y lo reparamos ahora agradeciendo al traductor sus esfuerzo y recordando al filósofo español a través de uno de sus grandes referentes e interlocutor. [N. del E.]

últimas son a su vez develadas en vibración o en parpadeo, por así decirlo «proyectadas» a partir del centro no temporal de las vibraciones como «murales de caverna», en los cuales resuena, como en una cámara de eco, aquello que, de los «elementos» proyectados, aparece de manera correlativa, desde la suspensión del instante cartesiano (sí mismo puro, espíritu), como simulacros de ser. No obstante, añade Mallarmé, ello no se produce de forma puntual (no hay puntos determinados en el poema), sino «mientras dura su movilidad», es decir, según nuestra terminología, mientras se sostiene aquello que conduce de unas palabras a otras, el movimiento del esquematismo de lenguaje mismo (el cual a nuestro entender no «dura» en sentido estricto, sino que constituye una fase de presencia). Así, dichas vibraciones que conforman la «vida» interna de las palabras ni constituyen el sentido (aquello que «se dice» del «discurso»), ni contribuyen al mismo de manera esencial, sino que pasan de largo (surgen) antes de extinguirse, en una reciprocidad (de fuegos de artificio) que las hace «percibirse» (*perzipieren*) a través de atravesamientos incesantes (de desfases esquemáticos de lenguaje) ajenos a la necesidad momentánea del sentido haciéndose en el poema, en tanto susceptible de ser reconocido como «discurso» al menos implícito.

254

Nos hallamos frente a un vuelco extraordinario, si asumimos lo dicho en toda su radicalidad: lo que dicho texto nos da a entender es que la poesía no consiste en un discurso que dice o que quiere decir algo inmediatamente identificable, y que creerlo es, por el contrario, aquello que hace surgir la obscuridad. Ciertamente, hay un sentido en la poesía, pero un sentido en tránsito de ser buscado y que es, en realidad, plural: dicha búsqueda es patente en la movilidad misma, como escribe Mallarmé, en tanto el principio que lleva a las vibraciones *despertadas* en las palabras por el espíritu a deshacerse unas en otras y unas fuera de otras, a saber, el instante cartesiano en vibración. El «mundo» de la poesía es «otro mundo» —y habremos de volver sobre ello más adelante a partir de una reflexión semejante esbozada por Valéry.

¿En qué consiste más precisamente dicho parpadeo de las palabras o parpadeo en las palabras? ¿A qué nos abre la *epoché* (suspensión) vibratoria? El texto previamente citado nos parece hartamente elocuente al respecto. Las palabras en la poesía parpadean entre la «insignificancia» y la «significancia», bajo lo cual debemos entender el vuelco del que hablábamos. La «insignificancia», en efecto, se corresponde de manera

correlativa con aquello que entendemos habitualmente por significatividad, la relación entre *significante* y *significado*, en la cual este último es inmediato, independientemente de la relativa vaguedad que le sea adscrito; se trata del lado trivial, banal, de las expresiones lingüísticas hechas para la «comunicación», y que es esencialmente anti-poética. La «significancia» poética, por el contrario, consiste en la mayor o menor riqueza de los «fuegos de artificio» que hacen surgir las vibraciones. Y dichos «fuegos» son, a nuestro entender, *phantasiai* «perceptivas», las únicas aptas en sentido estricto a evocar las *phantasiai* «perceptivas» en juego en el fenómeno de lenguaje. Así, en la poesía nos hallamos frente a un entrecruzamiento entre palabras en vibración de *phantasiai* «perceptivas» en la superficie inmediatamente legible del poema y *phantasiai* «perceptivas» del lenguaje en su movimiento de sentidos en tránsito de hacerse, de tal suerte que, en el poema bien «templado», las palabras se metabolizan a través del lenguaje, y el lenguaje es «evocado» en segundo grado, a través de la disposición lingüística del poema —con lo cual dicho estar bien «templado» constituye toda la dificultad, inmensa, de la «creación poética». En realidad, la suspensión de la cual habla Mallarmé consiste en la *epoché* de la lengua a través del lenguaje, cuyo efecto radica en disolver toda rigidez del «sistema» lingüístico a través de la fluidez cuasi inaprehensible del lenguaje, la cual nos conduce a comparar a la poesía con la música. Y ello en la medida en que toda *phantasia*, «perceptiva» o no, es una *phantasia*-afección, «vive» de la modulación afectiva que la habita, es decir, conforma una parte concreta de un movimiento afectivo (el «*Gemütsbewegung*» de Kant) y conduce al pensamiento a lo más próximo de la música, en la cual hay únicamente, con excepción de toda repetición trivial y de todo efecto de virtuosismo, dicho tipo de movimientos. En el mismo sentido en que la música no consiste en una sucesión temporal de presentes, más o menos ritmados y amplificadas de sonidos (incluso de ruidos), la poesía no es tampoco una «cadena ordinaria» de presentes más o menos triviales o grandilocuentes de palabras llamadas a despertar los afectos – caso que podemos constatar hoy en día de manera tan extendida y, lo que es peor, sin ningún discernimiento, salvo algunas raras excepciones.

Así, aquello que está en juego en la cita de Mallarmé es la metabolización de las palabras a través de la poesía y del fenómeno de lenguaje que se busca en ella, con la salvedad de que dichas palabras no son cualesquiera, es decir, que se imponen en

cierto sentido en virtud de su significatividad poética y de su sonoridad en un conjunto (en el poema) que debe evitar, en el respeto de la prosodia, todo accidente que correría el riesgo de interrumpir su movimiento.

Todo ello debe entenderse, como hemos presupuesto hasta ahora, a partir de la fenomenología del instante cartesiano previamente elaborada: si hay vibración o parpadeo al interior de las palabras mismas (y correlativamente de las *phantasiai* «perceptivas» mismas), ello se debe a que el instante cartesiano no es un punto (sin la más mínima «dimensión»), sino un desfase diferencial, el fantasma de una concreción fenomenológica hasta nunca y por siempre ausente, dado que hasta nunca y por siempre desaparecida. Dicha concreción solo es aprehensible a través del compás del hiato entre el lenguaje y las lenguas. No obstante, dicho compás es esencialmente inestable.

Dicha resonancia del lenguaje que es posible hallar en las palabras (o en los sintagmas de palabras), a partir del desfase diferencial que las habita y las hace vibrar (parpadear) entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, en el cual bailan las *phantasiai* «perceptivas», puede dar la impresión al poeta de tocar, a través de y en aquello que denominamos el lenguaje, a una suerte de lenguaje o de poema absolutos (el «Libro» de Mallarmé), antes de Babel, absolutamente originario, a partir del cual las lenguas, incluida la del poeta mismo, se habrían originado. Ello podría dar lugar a una tentación de cratilismo, si, a través de los juegos que el poeta lleva a cabo necesariamente con las palabras, la lengua absoluta pareciese ser inminente. Tal es el caso únicamente a través de *simulacros*, dado que solo opera con palabras propias de un vocabulario, y, más aún, puesto que el desfase diferencial de las palabras deja vibrar fantasmas de un origen desaparecido, inmediatamente eclipsados por otras palabras. Y son dichos simulacros los que resuenan con las *phantasiai* «perceptivas» del lenguaje, y que encuentran en ellas su «vida», en la medida en que estas últimas se mantienen de manera *a priori* indiferentes con respecto a las palabras tal y como son (relativamente) fijadas por la institución simbólica de la lengua. El hiato persiste pero en un estado de temblor o vibración. Si el sí mismo puro del poeta se coloca en el «lugar», en el cual su pensamiento se piensa a sí mismo (Mallarmé), no es menos cierto que se halla *gespalten* del sí mismo concreto, es decir, en el umbral de un fenómeno de lenguaje (de una «idea») que, por su propia pureza, es aún incapaz de «traducir» en

tanto poema. El sentido en esbozo espera aún la «elección» de palabras, en cuyo desfase diferencial podría «propagarse» en resonancia con el esquematismo de lenguaje.

La «elección» de palabras no es, por lo tanto, arbitraria. A fin de que la poesía sea posible, es necesaria al menos «la sombra de una idea» (Valéry), es decir, un sentido en esbozo, en suma, *phantasiai* «perceptivas» en tanto desfases diferenciales. Es uno u otro de dichos desfases, o una masa aún incoativa de desfases, lo que abre al encuentro de tales o cuales palabras (o sintagmas), y que pone en juego al desfase diferencial en tanto aquello que encamina al poema —y no hace falta decir que el proceso inverso se pone en juego en el caso del lector, en tanto todo el problema reside en atravesar el límite inestable de la trivialidad, de la medianía y de la superficialidad. Así, las palabras mismas en tanto desfases diferenciales se dispondrán a jugar el rol de fantasmas o de sombras de *Wesen* salvajes desaparecidos desde siempre junto con sus movimientos, los cuales conforman *phantasiai*-afecciones figurables, aunque nunca figuradas (con lo cual se constituirían en imaginaciones dependientes de la intencionalidad). Con ello intentamos decir que las palabras del poema solo funcionan en tanto signos lingüísticos en su carácter no poético, es decir, de manera absolutamente superficial, y que, por el contrario, a través del desfase diferencial en ellas, operan en tanto *símbolos*, en el sentido literal del término, de toda una constelación de *phantasiai* (las cuales adquieren el estatuto de «perceptivas» a través del esquematismo de lenguaje que las asocia). Es a ello a lo cual denominamos la metabolización de las palabras.

Dicho de otra manera, en poesía, la palabra «justa» (lo que no excluye que siempre sean muchas) es aquella en la cual se vislumbran *en eco* las *phantasiai* en vibraciones en la suspensión (*epoché*) de su significatividad lingüística y las *phantasiai*-afecciones del lenguaje: unas y otras tienden a confundirse mediante el tempo que constituye su propio eco, como si la lengua retornara a su origen, haciendo estallar la estructura (circular) del concepto pero a la vez únicamente apareciendo en tanto simulacro parpadeante con la apariencia de la nada. El «genio» poético, el *daimon* del poeta, consiste en ajustar dicho eco como una suerte de acorde musical, sin perder de vista, ciertamente, a fin de no agotar la movilidad del movimiento, la musicalidad propia de

la prosodia, es decir, la fluidificación de la expresión, a fin de poder «reducir» al menos algo del hiato que distancia a la lengua del lenguaje.

Se trata de lo que entendió a su manera Mallarmé (así como, aunque de manera menos rigurosa, los poetas simbolistas) al afirmar que la poesía debe recuperar al menos en parte aquello que la música (esencialmente en aquella época: Wagner) le ha «robado». Ello no quiere decir únicamente que, a partir de su concepción del arte total, Wagner corría el riesgo de absorber a la poesía en la música, sino más bien, de manera más profunda, que la música solo puede existir, de manera análoga, a través del desfase diferencial que habita los sonidos (que los metaboliza), con lo cual, a través de los haces de *phantasiai*, asimismo «perceptivas», vuelven más fácilmente audible la precariedad de los sentidos en juego tanto en ella como en la poesía. Esta última debe, por lo tanto, volverse más musical, no solo en el sentido de una armonía únicamente retórica, sino en el de una suerte de propagación de las vibraciones en suspensión en las palabras en tanto desfases diferenciales, a partir de la *epoché* de su trivialidad.

En ese sentido, no es gratuito que nos refiramos a la *superficialidad* propia al uso corriente de la lengua, y al de la literatura cuando esta es fallida. Si tomamos en consideración el remarcable análisis de H. Plessner acerca de la música ², y particularmente su aproximación al sonido en tanto volumen (no volumen sonoro, es decir, intensidad física), es decir, en tanto volumen (*ogkos*) en el «espacio de dentro», en movimiento y en vibraciones al interior suyo —cuya disposición da lugar a sentidos indivisibles, a «movimientos del alma» más «inmediatamente» próximos al esquematismo de lenguaje, de ello se desprende que, en la poesía que aspira a recuperar algo del son propio a la música, las palabras mismas, a partir de su vibración en el desfase diferencial, deben asimismo en cierto sentido tener su propio volumen. En primer lugar, dicho volumen puede ser caracterizado como el campo de «extensión» más o menos enérgico y rico en vibraciones inherentes al desfase diferencial que se pone en juego en las palabras, con lo cual dichas vibraciones, por su parte, solo pueden vivir en los sintagmas, en los cuales se despiertan mutuamente y se propagan como ondas. Por consiguiente, a partir de dicho punto de tangencia con la música, el poema puede aparecer, en la medida en que hay algo en él, en un segundo

² H. Plessner, «Sur l'anthropologie de la musique», en *Annales de phénoménologie*, n.º 14, 2015, pp. 353-374

registro, del esquematismo, como una cámara de eco, la «caverna» de la cual hablaba Mallarmé. Solo debido a que aparece como dicha caverna, en la cual, en última instancia, únicamente hay resonancias, el poema no es superficial, es decir, plano, carente de volumen. No obstante, el «mundo» o, más bien, los «mundos» o «estados de mundos» que se fenomenalizan en él, constituyen «otro mundo» o más bien «otros mundos» que el mundo cotidiano en el cual vivimos «materialmente» y que Husserl vinculaba a la «actitud natural» —por lo cual se le aparecen al poeta como ficciones: pero dichas ficciones gozan de una dimensión cósmica.

Hemos dicho con respecto a las vibraciones que estas se «propagan». Examinemos dicho aspecto de manera más detenida. A partir de uno u otro sentido en esbozo, las palabras que advienen correlativamente (en resonancia) al espíritu se transmutan en desfases diferenciales (instantes cartesianos fenomenológicos), en los cuales hay parpadeos intemporales entre la apariencias de la nada y simulacros de ser, haces, ya, aunque aún incoativos, de *phantasiai* «perceptivas». En sí mismo, el instante cartesiano fenomenológico, el desfase diferencial, no tiene ni pasado ni futuro, es único en su eternidad, aunque está ciegamente puesto en movimiento a través del impulso afectivo del sí mismo concreto, y en ello consiste una fuente de la propagación, sin que la «naturaleza» del instante cartesiano sea por ello transformada. Ello implica, a su vez, que las vibraciones se deslizan unas en otras y unas fuera de otras, al antojo del esquematismo de lenguaje, lo cual tiene por efecto el llamar o el atraer otras palabras como desfases diferenciales. Así, aquello que tiembla en las vibraciones, las *phantasiai* «perceptivas» (simulacros de ser), son ellas mismas mutuamente «perceptivas», a cada instante (por así decirlo) junto con su nada, infigurable aunque apareciendo en apariencia, en la cual habita el sí mismo puro. Ello quiere decir que en dicho movimiento extremadamente sutil y complejo de intercambios mutuos, todo cede sin su-ceder, y que es al poeta, es decir, al sí mismo concreto, a quien corresponde desplegar el movimiento aún ciego de propagación, al agolpar las palabras susceptibles de resonar, a través de su desfase diferencial, con aquellas otras que parecen impulsar dicho movimiento. Hay, por tanto, una suerte de «creación continuada» que no se reduce a la repetición de lo mismo, el cual, por otro lado, no puede tener lugar, sino que opera una suerte de deslizamiento *in situ* a través de la inestabilidad esencial o de la profusión intemporal de las *phantasiai*-afecciones. Estas

últimas solo tendrían una dispersión pura, si el sí mismo concreto junto con su impulso (contacto de sí consigo mismo) no estuviera ahí para asistir al esquematismo de lenguaje (esquematismo, recordémoslo, que temporaliza en presencia sin presente) en el inicio únicamente en esbozo, es decir, a fin de operar la propagación en cohesión armónica de las vibraciones.

Como hemos dicho, se trata de un *encuentro en eco* de dos parpadeos, lo cual solo puede ser descrito de modo abstracto, dado que, en realidad, ambos tienden a confundirse —y si se confundiesen absolutamente, nos las habríamos con un poema absoluto enunciado en una lengua absoluta (aquella del «Libro» de Mallarmé), puesto que se hallaría confundida ella misma con el lenguaje, y liberada de la contingencia propia a su institución simbólica. Por otro lado, no se trata tampoco de postular una biyección entre *phantasiai* de lenguaje y *phantasiai* de palabras, dado que, ya se trate de uno u otro caso, las *phantasiai* no son identificables, y prohíben toda especularización de una y otra. Ello nos indica algo de suma importancia, dado que si podemos hablar de *phantasiai*, ello solo puede tener lugar en la transgresión del «en tanto que» lógico identificante a partir del «en tanto que» fenomenológico, el cual se legitima únicamente a través de la *phantasia* misma en tanto *desfase diferencial*, en tanto el juego interno y no identificante del desfase como algo que poseería espacio o tiempo. Si nos remontamos a la relación o, mejor dicho, al encuentro en eco de las vibraciones en las palabras y de las vibraciones en las *phantasiai* de lenguaje, podemos decir que hay un entrecruzamiento de unas en otras, el cual las hace indiscernibles pero en modo alguno confundirse en identidades, y que, por consiguiente, el poema es a su manera una *mímesis* en lengua, no especular, activa y desde dentro, del movimiento del lenguaje, es decir, que, por tanto, el fenómeno de lenguaje es el referente de la expresión poética en lengua, pero un referente *no positivo*, no figurable y que opera en un segundo registro. De manera inversa, podríamos decir a su vez que el fenómeno de lenguaje es la sombra invisible y fluyente del poema, sombra que es movimiento del alma, fase de lenguaje de la cual el poema es únicamente la superficie, con el riesgo de superficialidad que ello implica. En ese sentido, la poesía, al menos cuando no tiene lugar en una suficiencia de sí misma, puede ser considerada sin exageración como la atestación fenomenológica del hecho de que hay fenómenos de lenguaje, así como a través de su ritmo, como la atestación fenomenológica del esquematismo en el

lenguaje, esquematismo que, a través de la afectividad que lo impulsa, es en cierto sentido el elemento propagador de las vibraciones que se responden unas a otras en eco, a lo largo del esquematismo, así como del esquematismo en el poema y viceversa. Y ello en vistas de un sentido o de una pluralidad de sentidos, a condición de que el *tempo* apropiado entre el lenguaje y su expresión sea encontrado. Más aún, no es a partir de la retenciones de presentes (supuestos de manera ingenua de las palabras) que las palabras permanecen en el espíritu, dado que si ello fuera el caso, ellas se desvanecerían instantáneamente, sino, por el contrario, a partir de sus vibraciones en tal o cual «instante» (el cual habremos aún de caracterizar) de sus mutuos deslizamientos.

Nos resta aún por determinar cuál es el estatuto fenomenológico de las palabras en su uso habitual, así como en el uso poético de la lengua. A tal fin, podría sernos de ayuda una cita de Valery (edición de la Pléiade, volumen II, p. 1263, extraída de *Droits du poète sur la langue*):

Su tarea (a saber, la de la lengua habitualmente hablada) es colmada una vez que cada frase ha sido *abolida, anulada*, reemplazada por el sentido. La comprensión es su término. [...] Pero, por el contrario, el uso poético se halla dominado... por un sentimiento musical consciente, buscado, sostenido... [Las cursivas son nuestras, cf. asimismo pp. 1256-1257, sobre lo cual habremos de volver]

¿Qué podemos decir al respecto? En primer lugar, con respecto a la lengua en su uso habitual, venimos de afirmar que, en cierta manera, las palabras se desvanecen a medida que progresa el habla (la retención no llega hasta tan lejos, si la palabra tiene por objeto la intención de significación), con lo cual en toda frase habitual, hablada o escrita, las palabras no constituyen una sucesión de presentes sucesivos, sino, más bien, de instantes temporales junto con su diástasis primera vacía (apta a su «plenificación» por una «vivencia de acto») que las abre unas a otras, «por detrás» del tiempo de los presentes, sobre la marcha de un movimiento que, como indica Valery, alcanza más o menos bien el sentido a ser dicho como su *telos*. Así, la frase parece a partir de dicho término como una suerte de «integral» (en el sentido de cálculo) de los instantes temporales, y que constituye la significación de la información recibida o transmitida desde fuera del campo fenomenológico (de los hechos de la actitud natural infundidos por su *doxa*). Se trata de la lengua de la intersubjetividad «universal», en la

cual tanto las palabras como los sujetos son intercambiables, incluso si en ella puede haber (aunque no necesariamente), por parte de tal o cual sujeto, detenciones en imaginaciones, aun cuando estas no sean los objetos primarios de alguna intencionalidad. Dicho esto, brevemente, al respecto, habremos de volver sobre el estatuto fenomenológico mismo de dichos instantes temporales de las palabras, a fin de mostrar la diferencia verdaderamente abismal que existe entre el sentido intencional y el sentido de la palabra (y de la escritura) habitual, pero asimismo entre este último y el sentido poético.

En cuanto concierne a la lengua poética, las palabras se hallan articuladas a partir del desfase diferencial (*epoché* fenomenológica), en el cual parpadean entre la insignificancia poética (la significación, el sentido común que no es instituido por una intencionalidad, sino que flota en el instante temporal) y uno u otro haz de *phantasiai* «perceptivas» en respuesta en eco a las *phantasiai* «perceptivas» de lenguaje, las cuales se hallan a su vez en movimientos o en deslizamientos en el esquematismo de lenguaje que, por su parte, posibilita más o menos bien el encadenamiento de las palabras. Así, las *phantasiai* mezcladas de tal manera parpadean entre el instante temporal, en el cual se encuentran en el punto de acceder a la conciencia, y el instante cartesiano en tanto desfase diferencial entre la apariencia de la nada y las *phantasiai* figurables como simulacros de ser. Dichas resonancias son musicales, siempre y cuando, a través del «buen» *tempo*, las palabras respondan al esquematismo de lenguaje y se encadenen a través suyo, se adapten a la prosodia de la lengua sin mortificarla al punto de interrumpir su movimiento. Así, las palabras parecen musicales en caso de éxito, es decir, en el mismo sentido en que los sonidos de la música parecen, a través de sus vibraciones internas, «encarnar» «volúmenes» (en el «espacio de dentro»), tener más o menos peso, a pesar de ser inmateriales. Son puestas en juego como los «murales de caverna» de los que hablaba Mallarmé. Y aparecen como más antiguas que aquello que las determina en su institución simbólica, es decir, al límite interno de una lengua poética universal y originaria, libre de la dispersión de las lenguas. Ello era sin duda lo que Mallarmé buscaba obstinadamente bajo el nombre del «Libro», o de una literatura pura, a la cual solo pudo arrancar ciertos destellos.

En ese sentido, aquello que dota de cohesión a dichas resonancias entre vibraciones (lo cual no tiene nada que ver con la coherencia lógica) a lo largo del sentido en tránsito

de hacerse es el esquematismo de lenguaje en tanto despliegue, «sobre» la *chôra*, de las *phantasiai* «perceptivas», es decir, como pasajes reversibles de los desfases diferenciales, y en ese sentido ahora susceptibles de ser concebidos en tanto «sitiales» de la *chôra*, fuera de todo tiempo y espacio, a pesar de ser temporalizantes y «espacializantes» (a través de los desfases internos al esquematismo). En otras palabras, dicho esquematismo, no es el sí mismo quien lo produce, sino que el sí mismo concreto lo asiste a través de su impulso afectivo, y ello, bajo la super-visión (la extralucidez) del sí mismo puro (apariencia de la nada: trazo inestable de la trascendencia absoluta en huida infinita) quien asiste al inducirle, a partir de su parpadeo, el cual le impide suprimirse irremediamente, sus parpadeos (junto con los simulacros de ser) en tanto parpadeos de retenciones y protenciones de lenguaje —se trata por decirlo de alguna manera del «efecto real» de la virtualidad del sí mismo puro que existe únicamente a través de sí.

Queda un punto importante por precisar, a saber, el del estatuto fenomenológico del instante temporal, en el cual las palabras parecen flotar en su desvanecimiento en la experiencia habitual, pero que a la vez pueden ganar «peso» en la expresión poética. Formalmente, el problema se presenta de modo análogo a lo instanciado y al instante cartesiano. Parece haber en realidad dos instantes: en primer lugar, el instante temporal que parpadea junto con el instante cartesiano como desfase diferencial, y, en segundo lugar, el instante temporal que parpadea junto con la diástasis primaria vacía llamada a devenir el «lugar» del acto intencional (lo que designa concretamente la «vivencia de acto» en Husserl), pero aún sin llegar a ser él mismo acto o vivencia de acto, es decir, aún no «lugar» de posición dóxica. El instante temporal no es de entrada un presente. Por otra parte, como hemos sostenido y sostenemos aún, el instante temporal parpadea alternativamente, pero como polo, junto con uno u otro polo, el instante cartesiano y la diástasis primaria vacía. Así, atribuimos al instante temporal el ser polo de parpadeo, con lo cual tendría el estatuto de virtualidad de un doble polo arquitectónico. No obstante, ¿es posible conferirle asimismo un estatuto propiamente fenomenológico? Tal es la cuestión a la que nos enfrentamos: ¿puede funcionar al mismo tiempo tanto como polo de parpadeo, así como concreción fenomenológica?

Si tomamos al instante temporal como polo de parpadeo junto con la diástasis primaria vacía, nos hallamos en el caso del presente husserliano, a saber, de un

Zeitpunkt (abstracto) provisto de sus retenciones y de sus protenciones, en suma, de una diferencial de tiempo o de una diferencial temporal, la cual posibilita la identificación (el «en tanto que» clásico), y más precisamente (Fichte, W-L de 1794-95), tanto un pasado apenas transcurrido, como un futuro apenas por venir, en suma, la cual posibilita para el sujeto (el sí mismo) concreto una posición que es auto-posición, un acto intencional que, idéntico a sí mismo a través de la diferencial temporal, puede instaurar un noema idéntico con la identidad momentánea (en el presente) de su sentido (significatividad). En dicho caso, es claro que el instante temporal adquiere el estatuto fenomenológico de la impresión originaria (*Urimpression*) en tanto fuente del despliegue del presente, o, más bien, de su distensión concreta, si admitimos que dicha impresión (sensación) ya es una diferencial temporal, es decir, que solo podemos distinguirla en tanto tal en el flujo permanente del presente en la medida en que el instante cartesiano parpadea en ella.

Si consideramos, por otra parte, al instante temporal en tanto polo de parpadeo junto con el instante cartesiano, este solo puede aparecer, fenomenológicamente, en tanto el desfase diferencial de este último, «desplomado» como apariencia (o simulacro), en huida, de la nada. Radica, por tanto, en dicho «momento» de inaprehensibilidad del instante cartesiano, el cual, por su propia suspensión, coloca al pensamiento fuera de todo tiempo, y, en ese sentido, en virtud de la propia huida, tiende a confundirse con el instante cartesiano —confusión por demás frecuente en nuestra tradición. Así, el instante temporal se corresponde con aquello que Husserl designaba al hablar del «coger al vuelo». Y es, en realidad, precisamente en la medida en que, fenomenológicamente, solo es la apariencia en fuga de la nada, que puede aparecer en tanto tal (en el «en tanto que» fenomenológico), a saber, en tanto el flujo infinito de su fluir (*Strömen*) allende o aquende los presentes sucesivos, en el cual se inscribe la inaprehensibilidad o la detención ilusoria del flujo en esta o aquella impresión.

Ello quiere decir, si consideramos ambos casos conjuntamente, que el instante temporal fenomenológico *discurre sin discurrir*, que es esencialmente fugitivo, únicamente fijado a través de una abstracción no fenomenológica, con lo cual constituye una suerte de pseudo-cuerpo móvil, dado que es completamente inmaterial. Por otro lado, su parpadeo consiste en entrar y salir del tiempo (presente):

si entra en él, es solo a fin de constituir, en el desfase de la diferencial temporal, un polo arquitectónico del parpadeo, y si sale de él, es porque huye, porque ya no se halla en él, porque ya partió a otro lugar, en cierto sentido en tanto testigo evanescente de la eternidad que subsiste en la unicidad fuera de todo tiempo del instante cartesiano.

Las consecuencias que se derivan de ello para el estatuto fenomenológico de las palabras de la lengua instituida son de gran envergadura. Podemos resumirlas en la expresión siguiente: *las palabras, en las expresiones lingüísticas, no tienen el tiempo de fijarse en los presentes*. Sea cual fuere su «realidad» acústica o visual, son, en realidad, inmateriales, entran y salen del tiempo del presente, ya sea en virtud del sentido de tal o cual hecho (información) del mundo circundante, ya sea al deslizarse unas en otras y unas fuera de otras junto con sus vibraciones en eco mutuas, en aquello que denominamos fase de presencia (poesía, música), en la cual los sentidos siempre están *en tránsito* de hacerse, aunque en tanto sentido de lenguaje.

Citemos una vez más a Valery (*De la diction des vers*, Pléiade II, pp. 1256-1257):

La palabra superflua y corriente, aquella que sirve a algo, se hurta a la significación, a su traducción puramente mental, y se rescinde, se disuelve en sí misma como una semilla en el óvulo que fecunda.

Su forma, su apariencia auditiva, es únicamente un rezago que hace arder el espíritu. Si el tono o el ritmo se dejan sentir en el sentido, solo intervienen en el instante, en tanto necesidades inmediatas, en tanto auxiliares de la significación que transportan, y esta las absorbe instantáneamente sin resonancia alguna, puesto que ella es su fin último. No obstante, el verso tiene por fin asimismo una buscada voluptuosidad, y exige, bajo pena de reducirse a ser solo un discurso extraño e inútilmente medurado, una cierta unión interna entre la realidad física del sonido y las excitaciones virtuales del sentido...

Posteriormente (p. 1257), habla de un «equilibrio fuertemente delicado entre la fuerza sensual y la fuerza intelectual del lenguaje».

No nos pronunciaremos acerca de aquello que dice el poeta sobre la «palabra superflua y corriente»: no podríamos hallar mejores términos para describir el carácter evanescente de las palabras que, tomadas en su instante temporal, transportan, al menos en inminencia, su significación *sin resonancia*. Otra es la situación del «verso» (de la expresión poética): fase de presencia que no es ni presente ni flujo de presentes (es decir, de instantes temporales), en el cual las retenciones y las protenciones lo son

de lenguaje (según nuestra terminología), es decir, en tanto exigencias y promesas de uno u otro sentido que ya han sido esbozados pero que aún quedan por hacerse. Aquello que «retiene» y que se «anticipa» no es tal o cual palabra (pronunciada o escrita), sino, más bien, la musicalidad que estas encubren, es decir, el hecho de que tienden a reducirse a sonidos armónicamente ensamblados y en los cuales resuenan las vibraciones que se llaman y responden mutuamente en eco junto con sus afecciones (sensualista), con lo cual el instante temporal se halla polarizado a través del instante cartesiano en tanto desfase diferencial.

Dicho de otra manera, la musicalidad del poema solo es accesible por medio de la *epoché* de la pura y llana sucesión lineal, en la cual la lengua se suprime a sí misma, desperdigada en su aplanamiento, en el cual las palabras pierden toda ocasión de resonar musicalmente, de hacer emerger sus vibraciones, las cuales van a la par de la «voluminosidad» de su sonido. Es preciso, por tanto, disolver a las palabras y a su polarización a través del instante temporal, es decir, a través de su significación aparentemente obvia, a fin de dotarlas de su «volumen», tan inmaterial («intelectual») como sonoro, el cual —tal es la «pasión» poética— parece ser él mismo originario, como la cámara de eco (la «caverna» de la que hablaba Mallarmé), de la cual las palabras parecen originarse. La fase de presencia no se halla en el tiempo (de los presentes), sino que ella obra el tiempo (de la presencia). Ella no está «ahí», en un «lugar», sea cual fuere, sino siempre «allende», en aquel indecible «espacio de dentro» de la *Leiblichkeit*, corriendo de aquí para allá desde y por siempre en la interfacticidad trascendental de los «sitiales» radicalmente singulares (fuera de toda eidética) de la *chôra*. Con respecto al tiempo ordinario de los presentes (y de los instantes temporales que vibran de sí), la fase de presencia de lenguaje es «irreal» o «ficticia», incluso cuando, desde un punto de vista trascendental, ella es mucho más «real» que lo «real» cotidiano de la actitud natural. Y se trata de una «realidad» que implica no solamente lo posible, sino asimismo, más allá, al margen de toda ontología, lo transposable, a saber, lo virtual cuyo efecto es siempre lo imprevisible.

Febrero-marzo de 2015

XXX. El caso Mallarmé. Esbozo. En su célebre carta a Cazalis, escrita en Besanzón el 14 de mayo de 1867 (ed. Folio classique, Gallimard, 1995), Mallarmé escribe: «Vengo de pasar un año atemorizante: mi Pensamiento se ha pensado, y ha alcanzado una Concepción Pura. Todo aquello que mi ser ha sufrido como contrapartida, a lo largo de esta larga agonía, es inenarrable, pero afortunadamente, estoy perfectamente muerto...» (p. 342). «Mi Pensamiento se ha pensado»: ¿qué quiere decir esto? A pesar de que el poeta no haya leído a Descartes, ¿se trata de una suerte de cogito antes del cogito? La paradoja consiste en que, de dicho Pensamiento que se piensa a sí mismo no «resulta» ningún ser, sino que, por el contrario, el resultado de dicha ascesis es una «larga agonía», afortunadamente culminada en un «estoy perfectamente muerto» —con lo cual el Pensamiento que se piensa a sí mismo alcanza una «Concepción Pura» (Mallarmé habría escrito en un inicio «divina», según la nota del editor B. Marchal).

Ello quiere decir que, en dicha búsqueda, la cual solo puede ser la de la poesía pura, y de la cual estaría excluida toda anécdota, toda asociación libre e incluso toda sensación bruta, en suma, *todo azar* de tal o cual encuentro, de tal o cual expresión inadecuada por negligencia o complacencia, la «Concepción Pura» solo puede ser absoluta (divina), sin expresión —según nuestra terminología: la diástole suspendida en una inminencia eterna vuelve al poeta impotente (y es, en efecto, lo que sucedió desde 1866 en Tournon y, posteriormente, en Besanzón). Con lo cual puede entenderse cómo prosigue la carta: «la región más impura (*i. e.* en la cual se anuncia la diástole), en la que mi Espíritu puede aventurarse es la Eternidad, mi Espíritu, ese solitario habituado a su propia Pureza, la cual no obscurece ni siquiera el reflejo del Tiempo» (*ibidem*).

A nuestro entender, es claro que el Espíritu cuyo Pensamiento se piensa, y que se piensa en la Concepción Pura de un poema absolutamente virtual, no escrito e imposible de ser escrito, es asimismo aquello que denominamos el *sí mismo puro*, trazo inestable de la huida infinita de la trascendencia absoluta, más precisamente, el *sí mismo puro prácticamente* separado del *sí mismo concreto* «muerto», con lo cual parpadea entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, en una eterna vibración. En el pensamiento puro que se piensa puramente a sí mismo, el *sí mismo puro* es ante todo apariencia de la nada, así como la «Concepción Pura» es asimismo apariencia de

la nada: el cogito no ha sido aún tomado en consideración. La experiencia del Poema absoluto —absuelto de todo azar— es la experiencia de la nada.

De la nada, y no de Dios. Como prosigue Mallarmé:

Desafortunadamente, he acabado por llegar a tal suerte a través de una horrible sensibilidad, y es tiempo que la cubra de una indiferencia exterior, que pueda suplirme de la fuerza perdida. Me encuentro a presente, luego de una síntesis suprema, en dicha lenta adquisición de la fuerza —incapaz, como verás, de distraerme. Pero cuánto más imbuido me hallaba hace ya tantos meses en esta lucha terrible con aquel viejo y malévolos plumaje, abatido, afortunadamente, Dios. Como esta lucha tuvo lugar sobre su ala huesuda, la cual, en una agonía más vigorosa que lo que jamás hubiera podido imaginar en él, hubo de conducirme a las Tinieblas, acabé por caer, victorioso, perdidamente e infinitamente —hasta que hube un día de volverme a ver frente a mi cristal de Venecia, tal y como me había olvidado de mí hacía tantos meses [pp. 342-343]

«Horrible sensibilidad», es decir, angustia, dolor en el pecho, Mallarmé vuelve sobre dicha experiencia una y otra vez. Una angustia que es evidentemente aquella de la devastación de la «personalidad», inherente a la obsesión de hacer de *Hérodíade* un poema puro, y podríamos ciertamente interrogarnos, por otro lado, acerca de esta excesiva pasión de la pureza que es a la vez una suerte de fascinación por la nada. El poeta explica que, en relación con dicha pasión, es necesario tomar distancia («una indiferencia exterior») a fin de suplir aquello que siente perder en energía a través de su fascinación. Y, así, trabajar («lenta adquisición») en mantenerla a la vez que alcanzar la «Concepción Pura» (en este contexto: «una síntesis suprema»). Pero dicho trabajo es paradójico: sabemos que a fin de alcanzar la «Concepción Pura» del Espíritu que se piensa a sí mismo, le fue necesario trabar una «lucha terrible» con Dios (en una evocación transpuesta poéticamente, según B. Marchal, de la lucha bíblica de Jacob con el Ángel), en la cual ciertamente venció pero para caer en la nada (las «Tinieblas» o el «viejo plumaje» que lo hubo conducido), y finalmente encontrarse frente a su cristal, como un ser de carne y hueso, es decir, al menos como la apariencia de un sí concreto. El sí mismo puro, en última instancia, para Mallarmé idéntico a Dios, se ha hecho nada. ¿Quiere decir que ha traído abajo consigo toda poesía posible, que resta únicamente el azar y sus infinitas conjunciones? ¿Que no queda ya pensamiento alguno?

Ciertamente no, puesto que, como habremos de ver, el sí mismo puro se pone en juego en el sí mismo concreto como una ilusión, e incluso como una ilusión originaria

que incita a la duda. En primer lugar, el pensamiento no se ha desvanecido, dado que el poeta, a fin de pensar *necesita* verse reflejado en el cristal, frente a sí, bajo riesgo de volver a devenir la nada (cf. p. 143). Pero no es su cuerpo visto en el espejo aquello que piensa, ya que dicho cuerpo tiene lugar únicamente para darle la certidumbre de su sí mismo concreto. Así, escribe Mallarmé, «soy ahora impersonal», «la aptitud que posee el Universo espiritual de verse y desarrollarse, a través de aquello que *fui yo*» (*ib.*, las cursivas son nuestras). El sí mismo puro no se ha desvanecido definitivamente: él es el ojo del «Universo espiritual», ligado al sí mismo concreto a través del desarrollo de este último – según nuestra terminología: la diástole. Y en dicho desarrollo, se halla bajo la modalidad del pasado, el de la «Concepción Pura» o del absoluto.

Así, prosigue Mallarmé: «Tan frágil como es mi aparición terrestre, solo puedo *padecer* los desarrollos *absolutamente* necesarios a fin de que el Universo encuentre de nuevo, en este yo, su identidad. Así advengo, en el momento de la síntesis, a delimitar la obra que será la imagen de dicho desarrollo», pero «podría darse el caso de que yo fuera únicamente *el juguete de una ilusión*, y que la máquina humana no fuera lo suficientemente perfecta para poder alcanzar dichos resultados» (*ib.*, las cursivas son nuestras). Como vemos, no nos hallamos lejos de la hipérbole de la duda cartesiana, dado que, si esta parece incapaz de hacer tambalear la certeza del pensamiento que se piensa *a sí mismo*, sí se halla en la capacidad de hacer vacilar la «síntesis suprema», es decir, los juegos dinámicos del sí mismo, al borde de la nada, y del sí mismo concreto, al borde del ser —hasta el punto de únicamente poder desarrollar, como Mallarmé habrá de hacerlo, simulacros de ser; solo le hará falta, por así decirlo, la inspiración cartesiana.

Sea como fuere, el poeta extrae de lo desarrollado en dicha carta dos consecuencias: en primer lugar: «He llevado a cabo un largo descenso a la Nada a fin de poder hablar con certeza. Solo existe la Belleza – y ella tiene únicamente una expresión perfecta, la Poesía» (p. 344). Asimismo: «Para mí, la Poesía me suple de amor, puesto se halla *prendada de sí misma* y, así, su voluptuosidad resuena deliciosamente en mi alma» (p. 345, las cursivas son nuestras). Se trata, una vez más, de dicha reflexividad interna, e incluso erótica, que constituye el espíritu. Narcisismo absoluto de Herodías.

Ya había escrito a Cazalis (Tournon, 28 de abril de 1866):

[...] al ahondar en el verso hasta tal punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada... y me hallo aún demasiado desolado para poder creer nuevamente en mi poesía y retomar el trabajo que este pensamiento aplastante me ha hecho abandonar. *Sí, yo lo sé*, solo somos vanas formas de la materia – pero lo suficientemente sublimes para haber inventado a Dios y nuestra alma. ¡Tan sublimes, querido amigo!, que puedo abandonarme a este espectáculo de la materia, siendo consciente de él, y que, no obstante, se eleva enloquecidamente en el Sueño inconsciente de sí... y proclamar frente a la Nada que es la verdad: ¡estas gloriosas mentiras! [...] La Gloria de la Mentira, o la Gloriosa Mentira. ¡Cantaré desesperadamente! [Pp. 292-293, las cursivas son de Mallarmé]

Al «ahondar en el verso»: se trata de la composición, casi imposible, de *Hérodiade*, que debía ser la perfección o el absoluto, absolutamente auto-reflexiva. Pero independientemente de lo que dicha empresa significó para el propio Mallarmé, esta da lugar a una aporía: o bien las palabras se ritman entre sí mismas y a partir de sí mismas, con lo cual hacen desvanecer al poeta (al creador) y consisten únicamente en ser el Sueño de la lengua sin referente alguno, o bien las palabras, así se hallen bien ritmadas, no son nada más que una mentira (una «Gloriosa Mentira») en relación con el lenguaje (según el sentido que damos a dicho término), el cual prosigue por su parte su absoluta reflexividad y, por tanto, son las palabras las que se anulan. De ello resulta la Impotencia poética, la imposibilidad o la vanidad de componer. Dios y nuestra alma son solo invenciones sublimes, simulacros coextensivos de un sí mismo puro que no llega a encarnarse (a través del sí mismo concreto), sino que, de acuerdo con la misma dimensión ficcional, el poeta puede representarse en un espectáculo inefable. Hay algo de místico en dicha experiencia, pero que, por así decirlo, no concierne a los asuntos del poeta. Es necesario retomar las palabras (en tanto masa: la naturaleza, la materia) junto con toda su *Leiblichkeit*.

Es necesario... puesto que la situación no se halla «resuelta»: en Besanzón, el 27 de mayo de 1867 (volvemos al período de la primera carta citada a Cazalis), escribe a Lefébure, en primer lugar lo siguiente: «...he creado mi Obra únicamente por *eliminación* (las cursivas son suyas), y toda verdad adquirida ha nacido solo de la pérdida de una impresión que, luego de haber resplandecido, hubo de consumirse y permitirme, gracias a sus desplegadas tinieblas, avanzar más profundamente hacia la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz» (p. 349). Tal fue para Mallarmé, descrita de manera hartamente precisa, la experiencia consistente en

«ahondar en el verso» hasta encontrar la nada. Pero se puede ser aún más preciso y llegar incluso más lejos, cuando el poeta se ocupa de manera verdaderamente radical del cuerpo, es decir, de la encarnación, en la cual, como sabe sobradamente, reside la clave:

Creo que para llegar a ser hombre, la naturaleza que se piensa a sí misma, debe pensar con todo el cuerpo – lo cual da lugar a un pensamiento pleno y al unísono como aquellas cuerdas de violín que vibran inmediatamente junto con el cuerpo de madera resonante. Los pensamientos que parten únicamente del cerebro [...] generan en mí el efecto de melodías tocadas en la parte aguda de las cuerdas y cuyo sonido no se reaviva en el cuerpo del instrumento – que vienen y van sin *crearse*, sin dejar trazo de sí. En efecto, no recuerdo ya ninguna de aquellas *ideas* súbitas del año pasado. [Pp. 353-354, las cursivas son de Mallarmé]

Por último, en evocación del Baudelaire de «*Bohémien en voyage*», habla de una voz femenina que canta ante él «... cuya voz parecía transparente de las mil muertes a las cuales tornaba – y atravesada de Vacío. ¡Todo el bienestar del que goza la tierra al no estar descompuesta en materia y espíritu se hallaba en aquel sonido único de grillo!» (p. 355, las cursivas son de Mallarmé).

Podemos decir que todo aquello que designamos como *el caso Mallarmé* se encuentra en dicho pasaje: es extraño que, en dicha voz que evidentemente lo ha conmovido y que, por lo menos, habría podido suscitar en él el sentimiento de lo sublime, de un más allá o de un absoluto afuera inaccesible, sienta la transparencia de «mil muertes», cuya vibración tiene lugar entre la impresión de los sonidos y el vacío —o al menos, a nuestro entender, la apariencia del vacío—, como si el vacío operase «por detrás» de la vibración (según nuestra terminología: el parpadeo) de los sonidos, a la vez que penetrándola. La trascendencia absoluta en huida infinita en el «momento» de lo sublime es experimentada en tanto vacío, en tanto la negatividad absoluta de una positividad que se da conformemente, pero transparente, ya, de «mil muertes», es decir, según la dispersión de sus desvanecimientos. Y la paradoja de Mallarmé consiste en que es ahí, precisamente, que la materia (los sonidos) y el espíritu se hallan unidos, como en el sonido único del grillo. Se trata de una paradoja puesto que el canto del grillo, en su monótona melancolía, evoca, al mismo tiempo un pasado inmemorial en el que no estuvimos presentes, así como un futuro inmaduro en el que ya no seremos más, sin que estos hagan alusión, unilateralmente, a la muerte o el vacío.

Para decirlo según nuestra terminología, no hay duda de que, en el parpadeo del instante cartesiano en tanto simulacro del origen perdido (el sobresalto instantáneo de la huida infinita, del cual el sí mismo puro es el trazo inestable), la atracción por la nada puede ser dominante hasta el punto de que, a través de dicha polarización, la apariencia de la nada parpadee (vibre) con la nada. Y es ello lo que parece bloquear el viraje de la apariencia de la nada hacia el simulacro de ser, es decir, al menos a algo así como la encarnación. De esta última, Mallarmé tiene, si no la «teoría», al menos sí el presentimiento («poder llegar a ser hombre») en la metáfora del violín («pensamiento pleno y al unísono»), pero aún en tanto «naturaleza que se piensa a sí misma», es decir, anonimato auto-reflexivo con la consiguiente aporía que señalamos. De ahí que el poeta no pueda evitar, a causa de dicha confusión, pensar «a partir únicamente del cerebro» y de tocar su melodía en los agudos y sobreagudos que, sin resonancia en el cuerpo («la caja»), *no se crean* (carecen aún del simulacro de ser que solo tendrá lugar luego de la lectura de Descartes), ceden (sin suceder) y parten (hacia la nada, de la cual son solo la apariencia) sin dejar trazo alguno. «Ideas súbitas» que son solo los destellos de la Concepción Pura, aquella de la obra imposible de ser escrita. En 1867, la crisis no ha sido aún total, incluso si Mallarmé tuvo la ilusión de que así fuera —ilusión que, como hemos visto, no lo abandonará jamás. Extraña afasia poética que solo cesará una vez que, luego de haber leído a Descartes, haya de decidirse a reconstituir su yo (su sí mismo concreto). Pero asimismo extraño *daimon* de un absoluto auto-reflexivo que lo condujo a la *Spaltung* casi inamovible entre el sí mismo puro y el sí mismo concreto, y que no se halla lejos de una suerte de esquizofrenia por lo menos poética —cederá incluso por cierto tiempo la pluma a su mujer, incluso en lo relativo a su correspondencia. El sufrimiento debió en efecto haber sido indecible.

En 1869, en Aviñón, descubre y lee a Descartes: le impresionó sobre todo el inicio de la cuarta parte del *Discurso del método*. Es ahí que encuentra formulada la hipérbole de la duda —aquella que precisamente lo había anulado como sí mismo concreto— pero asimismo, a pesar de que no se pronuncie explícitamente al respecto, el cogito. Es sin duda el *cogito* el que lo ayuda a salir de la crisis y reconstituir su yo. No obstante, la lectura cartesiana de Mallarmé no es menos paradójica, puesto que se enmarca en una arquitectónica distinta: Dios, como hemos visto, ha sido vencido junto con la caída en el vacío, con lo cual, si el cogito puede efectuarse, ello implica que *no hay más un*

afuera absoluto, no hay más una exterioridad que pudiese ser instaurada en tanto referente de la lengua o del lenguaje, y, por tanto, estos solo pueden «crear» simulacros de exterioridad. El infinito cartesiano, el único en la capacidad de conducirnos a la ciencia verdadera, ha estallado en el azar y el infinito de sus conjunciones. El pensamiento solo puede hacer «lances de dados», y solo será una suerte, un puro azar, si, en dicho juego, tiene lugar algo así como la poesía absoluta, perfecta, la Belleza auto-reflexiva. En ese sentido, el último poema de Mallarmé, el célebre *Coup des dés* es una suerte de testamento: jamás, incluso en el caso de un lance de dados, un pensamiento (poético) abolirá el azar. Y es a partir de dicha distancia conquistada con respecto a la nada que el yo del poeta puede hallarse a sí mismo, arriesgar un lance de dados, sabiendo al mismo tiempo que solo se trata de un simulacro del absoluto y, más aún, de un simulacro fragmentario.

En cierto sentido, podría decirse que en tal grado extremo del pensamiento que se piensa a sí mismo, el *cogito* implica el *sum*, pero que este se halla sometido al juego, quiéralo o no, a los caprichos del azar, ellos mismos simulacros, y dado que hay cogito, se trata de ficciones del infinito que, en términos filosóficos, pueden ser asimismo ficciones con las que juega el Genio Maligno en tanto ficción —en ese sentido, el poeta debe sostener asimismo y ante todo un combate con el Genio Maligno, pero en tanto este último es a su vez ficción y maquinación de la nada. Mallarmé sostendrá dicho combate en los meandros extremadamente sutiles y complejos de *Igitur* (escrito casi en su totalidad en 1869 en Aviñón). Podemos asimismo sostener, en dicho sentido, que la tentativa mallarmeana de poder volver a dotar de un arraigo al acto en el sí mismo concreto —tentativa fracasada, como sabemos— estaba destinada a culminar en el «momento» de lo sublime, si bien como huida infinita de la trascendencia absoluta, antes que como hipérbole de la afectividad cuyo exceso se desprendería en y a través de su sobresalto. Es como si, para Mallarmé —y ello forma parte asimismo de su *caso*— dicho momento ya hubiera tenido «lugar» de antemano, como si solo se pudiese acceder a su eco retardado en el instante cartesiano, en el cual se aúnan pensamiento y ser, apariencia de la nada como sí mismo puro y simulacro de ser como promesa otorgada al sí mismo concreto. En suma, como si el *cogito*, tomado en su totalidad, pusiera fin (o tendiera a hacerlo) al maleficio del parpadeo entre la apariencia de la nada (el sí mismo puro del pensamiento puro que se piensa a sí mismo puramente) y

la nada, es decir, como si una vez «puesto en juego» en el instante cartesiano, el *cogito* lo hiciese parpadear entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, con lo cual en este último el sí mismo concreto se hallaría en surgimiento y, por consiguiente, en capacidad, para utilizar los términos del poeta, de «recuperar la Idea», de tentar la suerte (pero asimismo el riesgo) del poema, sin ilusión alguna acerca de la absolutez de su pureza. Como afirma Mallarmé en esta época, no sin desilusión pero con la certidumbre acerca de su salud, vuelvo a ser «literato». No hay más Dios, no hay más ciencia (sino únicamente en la búsqueda de la reflexividad de la lengua), puesto que solo hay poesía o, de manera más general, arte, en tanto arte de simulacros. Se trata de una posición no muy alejada de la de su amigo Villiers de L'Isle-Adam, autor de *L'ève futur*. Al menos Mallarmé escribió en uno de los excéntricos borradores de *Igitur*: «No, en el indubitable son de una medianoche, reconocí inmediatamente que el instante era *aquí*, y quizás instantáneamente [...], y me acuerdo de mí mismo» (edición Marechal, Poésie Gallimard, 2003, p. 61, las cursivas son de Mallarmé). Y continúa: «... dudo que dicho instante tenga en el presente su semejante en la indecible multiplicidad de mundos. Mi pensamiento se ha recreado, pero ¿y yo? Sí, siento que dicho tiempo discurrido en mí obra mi yo, y me veo de manera semejante a la onda de un suave narcótico cuyos círculos vibratorios, al venir y partir, forman un límite infinito que no llega a la calma de lo circundante» (*ib.*). Flujo y reflujo de una vibración, aquella, a nuestro entender, del instante cartesiano entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser, pero que parpadea asimismo junto con el instante temporal que constituye «el tiempo discurrido en mí». Como un sopor, en el que el sí mismo concreto se halla en desfase (él mismo intemporal) con respecto al sí mismo puro siempre amenazante pero asimismo estimulante, dado que nunca puede hallar «la calma de lo circundante».

¿Qué podemos concluir, a partir de lo dicho, del personaje de *Igitur*, el cual es igualmente ficticio? ¿Resuena en él el *ergo* del *cogito*? ¿Representa acaso la relación de *necesidad* entre el pensamiento y el ser (el «para pensar es necesario ser» de Descartes)? Descartes escribió al respecto en las *Sextas Respuestas* que no es necesario conocer la naturaleza del pensamiento o de la existencia para estar convencido de la necesidad del *cogito* (el cual, como sabemos, no es un silogismo), puesto que «basta que lo sepa por una suerte de conocimiento interior que siempre precede lo conocido, y que es tan natural a todos los hombres, en cuanto concierne al pensamiento y la existencia, que

incluso cegados frente a él [...], incluso si fingimos que no lo tenemos, es imposible que no lo poseamos de hecho». Por otro lado, en las *Quintas Respuestas*: «niego que la cosa que piensa tenga necesidad de algo otro de sí mismo para ejercer su acción». Base del dualismo, puesto que si el pensamiento puede pensarse sin «algo» otro de sí mismo, el cuerpo no piensa y es, por ende, incapaz de reflexividad: forma parte de aquella exterioridad (extensión cartesiana) que solo puede, tanto para Descartes como para Mallarmé, entrar en la «literatura» a través del pensamiento —«pensamiento de ser y sentir» del cual Merleau-Ponty ha intentado escapar.

No hay en Mallarmé, como hemos dicho, la idea de Dios, es decir, la idea del infinito, la cual juega en Descartes un rol importantísimo, incluso capital: un infinito, repitámoslo, incomprensible, inimaginable, pero no inconcebible. Idea que implica, por ser del infinito, que Dios, de quien es la idea, exista. Y sabemos que dicha existencia es el garante, por así decirlo, de la exterioridad. ¿Diremos, por tanto, que no hay infinito en el pensamiento mallarmeano? ¿No hay acaso un infinito en la *necesidad* que hace que podamos pasar del «yo pienso» al «yo soy»? Y si tal es el caso, ¿no es entonces *Igitur* el personaje indefectiblemente ficticio del infinito? ¿Aquel que es «la locura de Elbehnon», el hijo de Elohim, surgido de la locura creadora de la percepción?

Tal parece ser el caso si tomamos en consideración que aparentemente el *cogito* mallarmeano se efectúa en el instante, según nuestra terminología, cartesiano, en tanto el *desfase diferencial* en el que se pone en juego la vibración, el parpadeo entre la apariencia de la nada y el simulacro de ser. Así, si la apariencia de la nada no se ve irremediabilmente absorbida en la nada, es debido a que, en el propio movimiento de desvanecimiento, hay un viraje instantáneo de dicho movimiento hacia el simulacro de ser. Aquello que es *absolutamente* inaprehensible en el instante cartesiano es el viraje «mismo» (las comillas son necesarias, dado que el viraje no posee ninguna identidad), es decir, lo instantáneo, el *exaiphnes* platónico. Este último es el eco de la instantaneidad del sobresalto en el «momento» de lo sublime, es decir, de la huida infinita de la trascendencia absoluta. Lo instantáneo no es, por consiguiente, un punto (salvo en la ficción de una representación figurada), sino, en cierto sentido, la traducción o *el tropo del infinito* en aquello que, desde ya, no es más plenamente tal («la región más impura en la que mi Espíritu pudiese aventurarse es la eternidad»: carta citada a Cazalis), pero que aparece en eterno parpadeo. Aquello que posibilita el paso de la nada evidente de

suyo de un pensamiento que solo se piensa a sí mismo al ser del «yo soy», el cual, por su parte, en la ausencia de una exterioridad absoluta, solo puede aparecer como simulacro de ser, es, por tanto, el infinito que habita lo instantáneo del viraje, y que confiere al «luego» (*Igitur, ergo*) su necesidad absoluta. En ese sentido, en cuanto respecta al sí mismo, incluso si este se halla *gespalten* de manera dinámica entre el sí mismo puro y el sí mismo concreto, el azar irrecusable consiste en ser una suerte de incidencia del infinito que escapa radicalmente al sí mismo. El acto (creativo) se lleva a cabo: no es el sí mismo quien decide sobre él. Solo puede hacerse cargo si se halla suficientemente al margen (*epoché* hiperbólica) de las trivialidades de la lengua y de la experiencia cotidianas. Puede incluso jugar a hacerse cargo, puesto que definitivamente todo, en el ámbito de la poética, es ficción y simulacro. La «verdad» es únicamente fragmentaria y relativa. La duda hiperbólica del poeta es irreductible. No sabrá nunca hasta qué punto «se equivoca» o se encuentra llevado a equivocación por los ardidés del Genio Maligno. Nos hallamos en las antípodas de la omnipotencia ficticia de *Igitur* o de *Elbehnon*, justamente poseído por dicha «locura». Quizás habría que ir incluso más lejos que Descartes mismo y llegar a decir que el infinito en lo instantáneo del sobresalto y en lo instantáneo del viraje no es únicamente incomprensible, sino asimismo inconcebible: es él quien se afecta, y nunca nosotros al hallarnos radicalmente incapaces. No obstante, hablamos al respecto, pero ¿sabemos en realidad de qué hablamos? Aristóteles, por lo menos, se precavería de hablar al respecto. En cuanto concierne a Mallarmé, hay algo de ello en *Igitur*, aunque en esbozos, borradores y tachaduras. Todo lo que le queda al poeta son *Divagations*, así como el testamento final del *Coup de dés* en una complejización que va hasta la sofisticación (¿el Genio Maligno?) de la lengua, con lo cual esta última constituye la abismal purificación de la tentativa final, una suerte de suma cuasi-inaccesible, en la cual se reúnen, en negativo, el mar y la tierra, en la conclusión casi resignada de que «todo pensamiento expresa un lance de dados», y en la que el poeta «salva» su yo, sin renunciar a la pasión de su *daimon*.

Así las cosas, el infinito parece solo haber sido rechazado en apariencia. Basta, en efecto, tomar en consideración que aquello que hace del instante cartesiano un desfase diferencial, así como el «momento» del cogito es, como acabamos de decirlo, el viraje a través del cual el desvanecimiento, el movimiento hacia la apariencia de la nada, se

vuelve, en el surgimiento, el movimiento hacia el simulacro de ser. No obstante, dicho viraje es, como hemos visto, el eco, en tanto instantáneo, de la instantaneidad del sobresalto en el «momento» de lo sublime, es decir, de lo instantáneo de la huida infinita de la trascendencia absoluta. Hay algo infinito en lo instantáneo, es decir, en el viraje, y es dicha infinitud que constituye, en realidad, la necesidad del *cogito*³, y, por añadidura, la necesidad de la relación entre el sí mismo puro y el sí mismo concreto. No obstante, en virtud de dicha relación que consiste en una *Spaltung* dinámica, el sí mismo *no es nunca un ente*, dado que parpadea, por un lado, entre el sí mismo puro como apariencia de la nada vibrando junto con la nada (en cierto sentido, en el lindero de la nada), y, por otro lado, por medio de lo infinito del viraje, entre el sí mismo concreto como simulacro de ser (en el lindero, correlativamente, del ser nunca alcanzado) vibrando junto con los simulacros de ser que confluyen y refluyen (en virtud del esquematismo) en la diástole. No se trata, por tanto, de un simulacro de cogito, sino de un *cogito* en el parpadeo de sí mismo en tanto apariencia de la nada (sí mismo puro) y sí mismo concreto en contacto consigo mismo en el atravesamiento incesante de dicha apariencia. En dicha configuración, como vemos, la trascendencia absoluta no puede ser asimilada a la infinitud y a la perfección de Dios en tanto garante de la necesidad y de una veracidad posible de la exterioridad. Hay, ciertamente, una exterioridad, pero de la cual es imposible, radicalmente, saber o concebir nada. Y si, en tanto existente, ella es, como afirma Descartes, incomprendible pero concebible, la cuestión consiste en saber si la huida infinita, de la cual hablamos, pero ¿con qué derecho?, no es a su vez inconcebible, a menos que lo sea, como en Mallarmé, bajo la forma en cierto sentido degradada del azar, de un «acto» que no da en el clavo, pero que puede jugar a hacerlo, y que está llamado a hacerse cargo de sus «consecuencias» en la diástole —puesto que es a la vez fantasma, sombra (apariencia de la nada) y sí mismo concreto (en el cual el pensamiento como articulación esquemática de *phantasiai* «perceptivas» no se halla nunca perfectamente encarnado, puesto que el cuerpo, como hemos visto, no piensa). No hay nada más que pueda reclamarse del *cogito* mallarmeano: en ello consiste todo aquello que designó en tanto *ficción*. El acto de

³ Dicha infinitud es asimismo aquella de la huida de toda concreción concebible en aquello que hace del desfase diferencial el fantasma de toda concreción *siempre* desaparecida *de antemano*. De ahí la necesidad del atravesamiento esquemático.

escribir en negro sobre blanco, en sonido sobre silencio, pero asimismo un artefacto generador de simulacros, un «teatro mental» del cual ningún sí mismo puede ser su último dueño.

Abril de 2015