

Stéphane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista

Stéphane Mallarmé: from the essential object to the impressionist space

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN
Universidad de Málaga (España)

Recibido: 9-XII-2015 Aceptado: 14-XII-2015

RESUMEN

Este trabajo aborda dos facetas complementarias del poeta francés Stéphane Mallarmé. En primer lugar, se estudia la poética, con su objetivo frustrado de alcanzar la Forma Pura y la presencia de la Nada y el Silencio, así como la función de los objetos en el proceso de escritura. La segunda parte trata sobre la revista *La Dernière Mode*, fundada y dirigida por Mallarmé entre 1874 y 1875, y después se centra en la crítica de arte escrita por Mallarmé, sobre todo en su aproximación a Édouard Manet y los pintores impresionistas.

PALABRAS CLAVE

MALLARMÉ, POÉTICA, FORMA, OBJETO, MODA, PINTURA

ABSTRACT

This work deals with two additional facets of the French poet Stéphane Mallarmé. First, his poetic is studied, with the thwarted objective of achieving the Pure Form and the presence of Nothingness and Silence, as well as the role of the objects in the writing process. The second part deals with the review *La Dernière Mode*, founded and directed by Mallarmé between 1874 and 1875, and then focuses on the art criticism written by Mallarmé, especially in its approach to Edouard Manet and the Impressionist painters.

KEYWORDS

MALLARMÉ, POETICS, FORM, OBJECT, FASHION, PAINTING

I. EN TORNO A LA POÉTICA DE MALLARMÉ

AL INICIO DEL CAPÍTULO de *Les Poètes maudits* dedicado a Stéphane Mallarmé, escribía Paul Verlaine: «Preocupado de verdad por la belleza, consideraba la claridad como un don secundario, y siempre que su verso fuera numeroso, musical, raro, y cuando era necesario, lánguido o excesivo, se burlaba de todo con tal de agradar a los delicados, cuyo representante más difícil era él. ¡Qué mala acogida de la *Crítica* tuvo este poeta puro que permanecerá mientras haya una lengua francesa para atestiguar su gigantesco esfuerzo!» (Verlaine 1991, 61). Verlaine ya señalaba, pues, en 1884 algunos rasgos definitorios de la poética mallarmeana —la oscuridad, la rareza, el hermetismo— que iban a suscitar un larguísimo debate a lo largo del siglo XX, y podemos tomar como referencia la opinión enfrentada de dos grandes autores hispanoamericanos: por una parte, el elogio de José Lezama Lima («A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses») (Lezama Lima 1978, 19); por otra, la afilada ironía de Jorge Luis Borges, cuando dijo que Mallarmé «escribía en un dialecto privado del francés».

Tal vez no les faltara razón ni a uno ni a otro. Vamos a intentar esbozar algunas claves de la poética del autor de *Igitur* para abordar después un aspecto menos conocido, su relación con la pintura finales del siglo XIX, si bien el sugerente libro de Roberto Calasso *La Folie Baudelaire* ha aportado lúcidas consideraciones sobre el tema. Y empezamos recordando unas declaraciones bastante tardías de Stéphane Mallarmé, sobre las que volveremos más adelante:

Los parnasianos toman las cosas en su totalidad y las muestran, de ahí que carezcan de misterio. Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está formado de la dicha de adivinar poco a poco. Sugerir: eso es el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo, evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma (Simons 1977, 189).

Estas frases se encuadraban en la respuesta de Mallarmé a la «Enquête sur l'évolution littéraire», publicada por Jules Huret en *L'Echo de Paris* (1891). Podríamos decir que el repertorio de términos que utiliza (el misterio, la dicha de adivinar, la sugerencia, el sueño y los estados del alma) resume a la perfección el código estético del simbolismo literario, aplicable también, en

buena medida, al simbolismo artístico. Pero mucho antes, en una carta a Henri Cazalis fechada en octubre de 1864, Mallarmé escribía:

En cuanto a mí, aquí me tienes resuelto a la obra. Por fin he comenzado *Hero-días*. Con terror, pues estoy inventando una lengua que necesariamente tiene que brotar de una poética muy nueva y que se podría definir en dos palabras: *Pintar no la cosa, sino el efecto que produce*. El verso no debe, pues, componerse en este caso de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras han de borrarse ante las sensaciones... *Quisiera* –por primera vez en mi vida– conseguir lo que deseo (Simons 1977, 50).

A Théodore Aubanel le dice dos años más tarde: «Preveo que me hacen falta veinte años para los cinco libros de que consta la Obra, y sabré esperar, leyendo sólo a amigos como tú, fragmentos –y burlándome de la fama como de una gastada necesidad...» (Simons 1977, 55). El proyecto desemboca en una tremenda crisis, la de los años de Tournon, tal y como revela este fragmento de otra carta, dirigida en este caso al poeta parnasiano François Coppée durante el invierno de 1868:

En cuanto a mí, hace dos años que cometí el pecado de ver el Sueño en su ideal desnudez, justo cuando tenía que acumular entre él y yo un misterio de música y olvido. Y ahora, llegado a la visión de una obra pura, he perdido casi la razón y el sentido de las palabras más familiares (Simons 1977, 57).

Se ha considerado habitualmente a Mallarmé como iniciador de la llamada «poesía pura». En realidad, habría que distinguir la poética de Mallarmé, con toda su complejidad, de las sucesivas elaboraciones teóricas que llevan a cabo Paul Valéry o el abad Bremond, ya en el siglo XX, más en la línea del pensamiento fenomenológico y del esencialismo de Husserl. Para Mallarmé, el problema reside en la expresión del nivel trascendental, de la *Forma pura*, partiendo de que el lenguaje cotidiano es de por sí impuro, contaminado, ya que pertenece al nivel del *entendimiento*, en términos kantianos. Fijémonos en uno de los más conocidos poemas de Mallarmé, «Brise marine», publicado en el primer *Parnasse Contemporain* (1866):

¡Que le vamos a hacer!, la carne es triste
Y he leído todos los libros.
¡Huir! ¡allá, huir! ¡Noto ebrios los pájaros
De estar entre los cielos y la espuma
Desconocida! Nada,
Ni los viejos jardines que los ojos reflejan
Retendrá a este corazón que en el mar se hunde
¡Oh noches! Ni la claridad desierta de mi lámpara

Sobre el papel vacío que la blancura guarda
 Y ni la joven que amamanta a su hijo.
 ¡Me iré! ¡Vapor que balanceas tu arboladura,
 Leva el ancla hacia una naturaleza exótica!

¡Un Hastío, afligido por crueles esperanzas
 Aún cree en el supremo adiós de los pañuelos!
 Y puede que los mástiles, que a la tormenta invitan
 Sean de los que un viento inclina a los naufragios
 Sin mástiles, perdidos, sin mástiles ni fértiles islotos...
 Pero, oh corazón mío,
 ¡oye los cantos de los marineros!

(Mallarmé, 2003, 57)

En una primera lectura se advierte la influencia de Baudelaire, el ansia de huir que determinaba la «Invitation au voyage» de *Les Fleurs du Mal*, la presencia del hastío. Sin embargo, existen en este poema al menos dos matices diferenciales que empiezan a situar la poética de Mallarmé en un espacio distinto. En primer lugar, ese *Ennui* –con mayúscula: el Hastío– domina absolutamente la vida y ya no hay respuesta posible; las esperanzas son crueles porque sólo contribuyen a agrandar la decepción. Como ha analizado en detalle Juan Carlos Rodríguez, es muy distinto del *Spleen* «luchador y despectivo: vivo por ello- de Baudelaire (...). El *ennui*/ silencio es la blancura, por supuesto (*Nada, esta espuma...* diría Mallarmé), mientras que el *Ennui* de Baudelaire, es, en última instancia, vitalista: se tratará de cambiar la vida, como luego dirá Rimbaud, y por eso Baudelaire cuenta con el lector (...). El *spleen* será así *ennui* consciente –superior sobrepuesto e impotente frente al *ennui* mediocre que se siente pero que trata de ocultarse: *hipócrita lector, mi semejante, mi hermano*» (Rodríguez 1984, 54-55).

En segundo lugar, la mención de la página en blanco nos lleva al problema del silencio o de la «imposibilidad de decir». En el fondo –y seguimos los argumentos de Juan Carlos Rodríguez–, no es la página en blanco la que defiende su blancura («Sur le vide papier que sa blancheur défend»), sino la *Forma*; la página en blanco se transforma en el espejo / reflejo de la *Forma pura*. De ahí también la obsesión mallarmeana por el espejo, es decir, por la imagen muda, petrificada, que se muestra a la vez en toda su pureza y en toda su esterilidad. Esa identificación se advierte de manera especial en el personaje de Herodías ante el espejo:

¡Oh espejo!
 Agua fría en tu marco por el hastío helada
 Cuántas veces y durante horas,

Desolada por sueños y buscando
 Mis recuerdos que son
 Como hojas bajo tu luna de hondo hueco,
 En ti me aparecí como sombra lejana,
 Pero, ¡horror! ¡ciertas tardes, en tu severa fuente,
 De mi sueño disperso supe la desnudez!

(Mallarmé, 2003, 83)

No es gratuita la elección del nombre Herodías en lugar de Salomé. El propio autor escribe en una carta a Lefébure (febrero de 1865) que él «habría inventado esta palabra sombría y roja como una granada abierta, *Herodias*. Por lo demás, me interesa hacer un ser puramente soñado y absolutamente independiente de la historia».¹ Herodías ama «el horror de ser virgen» igual que la *Forma* defiende su virginidad: ella renuncia a entregarse a ningún mortal por lo que supone de caída en la impureza (casi en el sacrilegio), y la *Forma* se niega a mostrarse, determinando así la obsesiva necesidad del silencio. «Por eso para Mallarmé la Forma (blanca) / Página (espejo) no señalan, en su identidad, sino la imposibilidad de la expresión, la obsesiva necesidad del silencio (exhibirse sería sacrilegio, transgresión obscena, etc.)» (Rodríguez 1984, 47). En un estudio ya clásico, Hugo Friedrich lo analiza en estos términos: «La escena dialogada *Herodiade*, en la que Mallarmé trabajó desde 1864 hasta el final de su vida y no pasó de un estado fragmentario, es la trasposición de un proceso espiritual de la Salomé bíblica. La niña, presa de temor ante su cuerpo, sus anhelos, los aromas y las estrellas, entra en su propio destino y se convierte en un ser puramente ideal. Salomé se niega a la naturaleza, muere niña, entra en la “blanca noche de hielo y pavorosa nieve”, en una espiritualidad que destruye la vida y en la que el único gran pesar continúa siendo no poderse elevar todavía más. *Du reste, je ne veux rien d’humain* (“Por lo demás, no quiero nada humano”): este verso salido de su boca podría ser el lema de toda la obra poética de Mallarmé» (Friedrich 1974, 146).

Las imágenes del espejo, de la frialdad, del metal o del centelleo se encadenan en la poesía de Mallarmé como signo de que la *Forma*, si se muestra en su desnudez, queda petrificada, helada y, por tanto, silenciosa. De ahí también la identificación –visible en *Herodiade*– entre Pureza y Silencio, e igualmente entre Belleza y Muerte («...un beso me mataría/ Si la belleza no fuera la muerte...»). Los objetos, mientras conservan su actualidad real, son impuros; sólo al destruirse se aproximan al Absoluto, pues ya aparecen como formas esenciales, puras, en el lenguaje. Como escribió Albert-Marie Schmidt, Ma-

1 El poeta alemán Heinrich Heine había escogido también el nombre de Herodías, igual que hará Gustave Flaubert en un relato, a diferencia de Oscar Wilde y de Gustave Moreau –en cuadros que glosará Huymans–, que van a optar por Salomé.

llarmé intentaba «organizar con los elementos del universo natural un mundo cada vez más próximo a lo Absoluto o, si se quiere, cada vez más amenazado por la Nada [...]. Sólo con una dificultad mortal engendra su genio los objetos excesivamente puros de un mundo casi absoluto, es decir, casi aniquilado» (Schmidt 1962, 9). Por su parte, Hugo Friedrich analiza esta cuestión a propósito de un soneto, sin título, escrito en 1887:

[...] El puro vaso de ningún brebaje
Sino la inexhaustible viudedad
Agoniza, pero no consiente,

¡Ingenuo beso de los más fúnebres!
Para que nada expire anunciando
Una rosa en las tinieblas.

(Mallarmé, 2003, 191)

Observa al respecto Friedrich: «El jarro sólo contiene el vacío, está próximo a la muerte, no consiente que nada expire de lo que “una rosa entre tinieblas” anunciaría. La rosa, como todas las flores, es símbolo en Mallarmé de la palabra poética, y el final significa: el jarro vacío, en el que ya todo es fracaso, ni siquiera consiente la palabra redentora, que sería igualmente redentora aunque se pronunciara en las tinieblas» (Friedrich 1974, 141). Mallarmé consideraba la poesía como un lenguaje insustituible: era el único lugar en que el Absoluto y el Lenguaje podían encontrarse. «Después de haber descubierto la Nada, encontré la Belleza», escribió en una carta a Henri Cazalis fechada en julio de 1866. Mallarmé relaciona la Nada (el Absoluto) con el *Logos*, que es precisamente el lugar donde el absoluto, a través del tiempo, comienza a existir espiritualmente: «No confundir jamás el *Lenguaje* con el *Verbo* [...]. El verbo, a través de la Idea y del Tiempo, que son la “negación idéntica” del Devenir, se convierte en Lenguaje» (Simons 1977, 72).

La poesía de Mallarmé se distancia muchísimo del lenguaje cotidiano, de todo lo que fuese, en última instancia, comunicación de carácter utilitario. La pureza espiritual del discurso poético no debía ser turbada por ningún objetivo: «A la vista de los demás, mi producción es lo que las nubes en el ocaso o las estrellas: inútil» (Friedrich 1974, 149), decía. Mallarmé hablaba a veces de «juego» y de «brillantez de la mentira», insistiendo en el carácter *no utilitario* y en la propensión a la irrealidad que caracterizan toda su obra poética. No olvidemos, en otro sentido, su rechazo frontal al concepto de *inspiración*, en la medida en que él se sitúa al margen de la expresividad del sujeto «sentimental» o «empírico» («La obra pura implica la desaparición elocuente del poeta, que cede la iniciativa a las palabras»). Sólo por esta vía se llegará a un texto que será la explicación permanente del mundo o, en términos del propio autor, según la

«Autobiografía» enviada a Verlaine (1885), «La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: ya que el ritmo mismo de Libro, impersonal y vivo entonces, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de este sueño, u Oda» (Simons 1977, 40).² La gran admiración que durante toda su vida sintió Mallarmé hacia Edgar Allan Poe le llevaba a continuar esa crítica que el autor de «Filosofía de la composición» había realizado al exceso de sentimentalismo de la poesía romántica.

Más allá de Poe y de Baudelaire, Mallarmé desecha toda la problemática centrada en el esquema libertad/necesidad (o también forma/sentimiento, espíritu/ naturaleza) (Rodríguez 1984, 54-55), ya que el acto creador se sitúa en el ámbito de lo Absoluto y no en el de la libre expresión subjetiva. El acto creador es trascendentalizado hasta el punto de que se relaciona con la creación divina; sólo que Mallarmé, igual que Nietzsche, se sitúa al margen de cualquier pensamiento religioso y piensa que lo Absoluto y el Mundo están dominados por el Azar. La tarea máxima del poeta es precisamente el enfrentamiento con el Azar, al que trataría de imponerse, ordenándolo, dándole forma en ese *Libro* cuya realización era obsesiva para Mallarmé (Sollers 1978, 83; Blanchot 1973). La obra mallarmeana, dice Maurice Blanchot, es la suplantación de Dios: nunca es la totalidad, pero presupone la totalidad, y de ahí la *ausencia* (Blanchot 1973, 32-34; Blanchot 1977, 111-118). La ausencia del *Libro*, es decir, el vacío, la fragmentación, la dispersión que confirma la imposibilidad del Absoluto. La impotencia ante el Azar («Un golpe de dados nunca suprimirá el azar...») lleva a Mallarmé a pensar la Obra como «fracaso». Él sabe que no podrá consumir efectivamente el *Libro* y sin embargo trata de fijar las coordenadas de su realización posible: «El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella directamente una movilidad, y espacioso, por correspondencias, *instituir un juego, no se sabe*, que confirme la ficción» (Simons 1977, 112-113).

La *escena* sería el único lugar donde podría aparecer la totalidad que persigue el *Libro*; de ahí que Mallarmé, al dar vida a su personaje trascendental, Igitur, proceda a un intento de escenificación que se acentúa al máximo en el texto con que finaliza *Un coup de dés*. Se trataría de evitar la rigidez, el estatismo que caracteriza la mostración de la *Forma* pura (recordemos la simbología del espejo y su frialdad/pureza) no sólo dinamizando las figuras (Igitur), sino también, y especialmente, disponiendo la página como un «escenario».³ Así, en el prefacio a *Un coup de dés* Mallarmé escribe:

Los «blancos», en efecto, cobran importancia [...]. El papel interviene cada vez que una imagen, de por sí, cesa o se retira aceptando la sucesión de las demás, y

2 Cf. Gómez Bedate 1985, p. 111; Sollers 1978, pp. 81-82.

3 «La blancura no puede ser “dicha”, sólo puede mostrarse, la Forma no puede más que ser representada (escenificada)» (Rodríguez 1984, p. 57).

como no se trata, al igual que siempre, de rasgos sonoros regulares o versos –más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en que aparecen y mientras dura su concurso en cualquier disposición escénica espiritual exacta–, en puestos variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, se impone el texto (Simons 1977, 213-214).

La página en blanco se presenta de este modo como una especie de *conjuración*, como un llamamiento a la *Forma* pura (o tal como aparece en el texto, la Idea) para que se manifieste. La proyección de la poesía como magia ya puede observarse en Arthur Rimbaud –el poeta como vidente y a la vez como mago, la «alquimia del verbo»–, y en Mallarmé parece la culminación de la imagen romántica del poeta *médium*. La atracción por el ocultismo se generalizó a finales del siglo XIX y principios del XX: recordemos la influencia de Eliphas Lévi (el *Abbé Constant*, recuperado después por André Breton y los surrealistas) sobre los simbolistas, el auge de los círculos espiritistas e incluso la tendencia hacia el misterio visible en *La catedral sumergida* de Claude Debussy, pero también en *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski, ya en plena época de las vanguardias. Mallarmé, que leyó el *Ritual de alta magia* de Eliphas Lévi por consejo de Villiers de L'Isle Adam, asumió de lleno el papel sacralizado de creador/hechicero: al poeta le corresponde recuperar el sentido primigenio, esencial, de la palabra, y así lo expresa el conocido verso de «Le Tombeau d'Edgar Poe»:

Tal que en sí mismo al fin la eternidad le cambia,
El Poeta subleva con espada desnuda
A su siglo espantado por no haber conocido
Que la muerte triunfaba en esa voz extraña.

Ellos, como un vil sobresalto
De hidra que oyera antaño al ángel dar sentido
Más puro a las palabras de la tribu [...]

(Mallarmé, 2003, 173)

«Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu» es, para Mallarmé, el acto que revela el carácter casi sagrado del poeta, verdadero creador y mago. La construcción del *Libro* representa, en última instancia, el intento de fijación del Absoluto a imagen del *Libro Sagrado* por antonomasia, en el que se inscriben los signos de la creación divina tal como se inscriben en la naturaleza (no olvidemos que subyace siempre aquel proyecto de «explicación órfica de la tierra»). En dos cartas muy cercanas en el tiempo, escrita la primera a Eugène Lefébure (mayo de 1868) y la segunda a Henri Cazalis (julio de 1868), Mallarmé afirma que se ha entregado a la creación de palabras desconocidas según un

tipo de «hechizo» relacionado con la «magia de la rima», o que experimenta una «sensación cabalística» al repetir el célebre soneto en –yx («Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...»)⁴

Así pues, la sacralidad de la figura del poeta resulta inseparable de la trascendencia de la poesía como espacio de encuentro con el Absoluto: el acto creador, el «golpe de dados» impotente ante el Azar, se realiza en el intento supremo de aproximación a la *Forma* pura y constituye, a la vez, un acto de locura sagrada (*Igitur, o la locura de Elbehnom*). Volvamos a la encuesta de Jules Huret (1891); Mallarmé dice allí que abomina de las escuelas y de todo lo que se les parece, pues la literatura es un hecho individual: «Para mí, el caso de un poeta, en esta sociedad que no le permite vivir, es el caso de un hombre que se aísla para labrar su propia tumba». Y después afirma que el verdadero «jefe de escuela» es Verlaine, «cuya magnífica actitud como hombre verdaderamente encuentro tan hermosa como la del escritor, por ser la única, en una época en la que el poeta vive fuera de ley: la de haber aceptado todos los dolores con semejante grandeza» (Simons 1977, 190-192).

II. LA CRÍTICA DE ARTE: EL IMPRESIONISMO

La relación de Mallarmé con la crítica de arte no puede compararse con la que tuvieron Baudelaire, Zola o Huysmans. De hecho, antes de 1874 –ya en vísperas de su traslado definitivo a París– no pareció interesarse por nada que no fuese estrictamente la literatura. Ni siquiera en su correspondencia. Cuando escribe en 1872 un texto dedicado al pintor Henri Regnault, muerto en la guerra franco-prusiana, no hace ninguna mención de su obra. El encuentro con Édouard Manet en 1873 cambiaría decisivamente su actitud, como veremos. En su estudio previo a la edición de los escritos sobre arte, señalaba Michel Draguet que Mallarmé fue un crítico ocasional y, a diferencia de Baudelaire, no se hizo con una «tribuna pública»: «A la crítica sistemática de Baudelaire, Mallarmé responde con una gestión/dimensión oral compartida solamente por aquellos con los que mantenía cierta afinidad» (Draguet 1998, 8).⁵

Sin embargo, en 1862 había escrito Mallarmé un texto en prosa, *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, que seguía muy cerca los criterios del autor de *Les Fleurs du Mal* con algunos matices. Se publicó en *L'Artiste*, una revista dirigida por Arsène Houssaye, el 15 de septiembre de 1862, y Mallarmé ya afirmaba el carácter sagrado de la poesía y la posición aristocrática del poeta:

Que un filósofo ambicione la popularidad, lo entiendo [...].
Pero que un poeta, un adorador de la belleza inaccesible al vulgo,

4 Las dos cartas figuran en Simons 1977, 57-59.

5 Traducción de AJM, también para las citas posteriores.

no se contente con los sufragios del sanedrín del arte, me irrita
y no lo comprendo.

El hombre puede ser demócrata, el artista se desdobla y debe seguir
siendo aristócrata.

[...]

Que las masas lean la moral, pero no les deis vuestra poesía
para que la estropeen. Oh poetas, habéis sido siempre orgullosos;
sed más, haceos desdeñosos.

(Mallarmé 1998, 74-75)

Ya nos hemos acercado a la concepción absoluta de la poesía que tenía Mallarmé y que culmina con el *golpe de dados*. Pero no olvidemos que el proyecto filosófico del *Libro* convive en la obra de Mallarmé con los *Vers de circonstances*, más propios de un álbum, de un folleto e incluso de un abanico. Esa misma «cultura del acontecimiento» es la que marca los homenajes a Manet, Whistler o Berthe Morisot, y la que a veces también provoca el relativo descontento del autor consigo mismo: en el prólogo a *Divagations* (1897), Mallarmé dice que es «un libro de los que no me gustan, disperso y desprovisto de arquitectura» (Mallarmé 1976, 69). Pero sigamos un orden cronológico. Las cartas que el poeta envía desde Londres en 1871 y 1872 tratan sobre la Exposición Universal y en ellas se esboza una filosofía del objeto y un concepto de la decoración como entorno que remiten de nuevo a su obra poética. En *Igitur*, el hastío «vuelve luego a formar sus elementos, los muebles cerrados, llenos de su secreto; e *Igitur*, como amenazado por el suplicio de ser eterno que presiente vagamente, buscándose en el espejo convertido en tedio, [...] abre entonces los muebles, para que viertan su misterio, lo desconocido, su memoria, su silencio, facultades e impresiones humanas» (Mallarmé 1976, 30). Según Michel Draguet, «Los muebles de la habitación de *Igitur* son los herederos de esas apariciones “extrañas y seductoras” descubiertas en Londres en 1871 [...]. Mallarmé construye la presencia del objeto sobre un vacío interior que une la densidad del silencio y la blancura virginal». Y añade que en el poema «*Tout orgueil fume-t-il du soir*» el objeto –la consola– se resume en «el abrazo solitario de su superficie» (Draguet 1998, 16 y 18-20):

Bajo un pesado mármol que ella aísla
No se enciende con otro fuego
Sino el de la consola fulgurante.

(Mallarmé, 2003, 189)

En la década de los setenta, Mallarmé puso en marcha un proyecto que se inscribía también en el ámbito del periodismo y de la «circunstancia»: la revista *La Dernière mode* apareció desde enero de 1874 a enero de 1875 y fue

casi enteramente escrita por él, bajo seudónimos masculinos o femeninos; sus amigos aportaron colaboraciones literarias gratuitas. En el primer número de *La Dernière mode* (6 de septiembre de 1874) leemos: «Nada se debe ignorar de la existencia de una época: todo pertenece a todos [...]. Todo se aprende en vivo, incluso la belleza» (Mallarmé 1998, 123). A diferencia de Balzac y Baudelaire, Mallarmé no hace de la moda un objeto de reflexión. Desprovista de trascendencia, la moda se inscribe en el espacio urbano del ocio, el lujo y el progreso y, a su manera, enmascara el vacío, teniendo en cuenta que «la mirada que Mallarmé proyecta sobre la ciudad ya no tiene esa lucidez desesperada que marcaba el *spleen* baudeleriano» (Draguet 1998, 32). Lo que ahora domina es la *sensación pura* y la imaginación recurre a las *impresiones*: de ahí que Mallarmé se interese más por la obra de Manet que por la de Puvis de Chavannes y otros pintores «idealistas». Desde la exaltación de la superficie y la renuncia a la *representación*, Mallarmé afianza el concepto de «noción pura» y la «simplicidad del acto pictórico». La pintura impresionista abre para él otra vía a través de la cual la mirada accede a la inmediatez de una presencia sensible, es pura *visualidad* desligada de todo concepto: «Pintura de la *noción pura*, el impresionismo no supone para Mallarmé la representación de las cosas a través de la pintura, sino la puesta en escena de la pintura en sí misma» (Draguet 1998, 38).

En 1873 Mallarmé conoce a Édouard Manet, seguramente en el estudio de Nina de Vuillard,⁶ empieza a frecuentar su taller y allí entra en contacto con otros pintores como Bazille, Renoir, Monet, Whistler y Berthe Morisot (que se casaría con el hermano de Manet, Eugène). Y también con Méry Laurent, que sería amante de los dos. Además de pintar un retrato muy conocido de Mallarmé en 1876, Manet ilustró algunas ediciones del poeta: la traducción de «The Raven» de Edgar Allan Poe (París, Lesclide, 1875), *L'Après-Midi d'un faune* (París, Derenne, 1876); después de la muerte de Manet aparecieron sus dibujos en los *Poèmes d'Edgar Poe* publicados por Edmond Deman en Bruselas (1888) y por Léon Vanier en París (1889).

El primer texto que escribió Mallarmé sobre el pintor se titulaba «Le jury de peinture pour 1874 et m. Manet». Si Manet había presentado tres obras y el jurado solamente aceptó una de ellas, Mallarmé se pregunta por qué no rechazó la totalidad («Pourquoi n'a-t-on pas refusé tout l'envoi?»). Para Mallarmé, la obra de Manet no pertenece «a la mundanidad del Salón, sino al espacio de la intimidad» (Draguet 1998, 42), y él analiza las obras rechazadas insertándolas en el universo baudeleriano de la moda y la multitud (*Bal masqué à l'Opéra*,

6 En el primer número de la *Revue du Monde Nouveau* (marzo de 1874), fundada por Charles Cros y financiada por Nina de Vuillard, Manet incluyó el grabado *Parisienne*, que la tomaba a ella como modelo, igual que en *La dame aux éventails* (Gómez Bedate 1985, 98).

que considera como «una visión total del mundo contemporáneo») y en la plenitud del ensueño de la contemplación (*Les hirondelles*). Mallarmé destaca la modernidad y la novedad de la obra de Manet, cualidades que el jurado tal vez no estaba en condiciones de apreciar: «Para una Academia (y con ello nombro lo que entre nosotros se convierte, por desgracia, en conciliábulo oficial), el señor Manet es, desde el punto de vista de la ejecución tanto como de la concepción de sus cuadros, un peligro» (Mallarmé 1998, p. 298). El jurado sólo aceptó un cuadro, *Le Chemin de fer*, y esta arbitraria decisión le sirve a Mallarmé para desvincular al arte de las instituciones académicas.

El segundo texto tiene su origen en un encargo. George T. Robinson, director de la *Art Monthly Review* de Londres, le pidió a Mallarmé que escribiera algunas páginas sobre los pintores franceses de su tiempo en un estilo sencillo: «Hablad al público como hablaríais a vuestros amigos, sin demasiada discusión» (Calasso 2011, 253). Así surgió «Les impressionistes et Édouard Manet» (1876), cuyo texto original francés se perdió y hubo que reconstruirlo a partir de la versión inglesa. Parece como si Mallarmé hubiese concebido su ensayo como una prolongación de *Le Peintre de la vie moderne*, sustituyendo a Constantin Guys por Manet. Nos encontramos, de inicio, con una referencia elogiosa a Courbet: hacia 1860, cuando él comenzó a exponer, se difundió en los salones «una luz súbita y perdurable». Después, se relaciona a Manet con Baudelaire («nuestro último poeta»), que había comprendido sus cuadros incluso antes de que existieran y «había muerto demasiado pronto para verlos y antes de que su pintor favorito hubiera alcanzado la notoriedad» (Mallarmé 1998, 307). Precisamente la influencia de la vida moderna es una de las claves de su célebre y controvertida *Olympia*, cuya desnudez se enfrenta a las convenciones de la tradición (el desnudo asociado a temas mitológicos, etc.).

Distanciándose de los primeros textos de Émile Zola sobre Manet (escritos en 1866/1867),⁷ Mallarmé enfoca la reflexión sobre el realismo en una línea más cercana a Baudelaire, con algunas diferencias que señala Michel Draguet: «Allí donde la soledad de Baudelaire reflejaba sobre Manet un último desafío romántico, Mallarmé subraya la constitución de un frente *impresionista* que revolucionará la estética fundándose sobre una nueva conciencia» (Draguet 1998, 45). En la obra de Manet se vislumbra una nueva sensibilidad que implica la «transición del artista imaginativo y soñador del pasado» hacia esa mirada sobre el presente que es una de las señas de identidad del impresionismo. Precisamente por eso, a Gustave Moreau y Puvis de Chavannes los sitúa Mallarmé

7 Zola quiso situar a Manet al margen de la imaginación romántica y más cerca de la asimilación de procesos científicos referentes al proceso visual, lo que suponía la afirmación de la mirada como principio natural autónomo. Finalmente, Zola constata la imposibilidad de fundar objetivamente la visualidad.

en el pasado romántico: serían «los nobles visionarios de épocas convulsas, cuyas obras pintan las cosas de este mundo vistas desde más allá del mundo», al margen de la evolución de la sociedad:

A estos solitarios se les había concedido el genio de ejercer su poder sobre una muchedumbre ignorante. Pero hoy la multitud reclama ver con sus propios ojos. Y si el arte de nuestros últimos tiempos es menos glorioso, menos intenso y menos rico, ofrece la compensación de la sinceridad, de la simplicidad y de un encanto casi infantil (Mallarmé 1998, 322).

La multitud reivindica esa *expresión instantánea* que puede ofrecer la pintura impresionista, una mirada individual que, sin embargo, puede ser asumida por un público nuevo: el objeto ya no puede ser representado a través del modo filosófico de la abstracción. Liberado de la carga de la tradición, Manet habría conseguido en la pintura aquella *impersonalidad* que, por otras vías, Mallarmé reclamaba para la obra poética y, al mismo tiempo, enlazaba con la fascinación por la vida moderna, tan decisiva en el proyecto de *La Dernière mode*. He aquí la originalidad suprema de un pintor que, por dos veces, renuncia a su personalidad buscando perderla en la misma naturaleza, o en la contemplación de una multitud ignorante hasta ahora de sus atractivos (Mallarmé 1998, 317).

Con su teatralidad y sus efectos escénicos, la pintura de Manet realiza, más todavía que la luz, la «transparencia del aire» («[...] el aire reina como una realidad absoluta», escribía Mallarmé a propósito de *Le Linge*, un cuadro rechazado en 1876) y ello se debe a que el artista ha sabido manejar «el conflicto entre superficie y profundidad, entre color y luz» (Mallarmé 1998, 313).⁸ La sensación de obra *no acabada* que ofrecen los pintores impresionistas –un defecto, según Zola–, es para Mallarmé una cualidad que depende en buena medida de «la rápida ejecución».

La influencia de Manet estaría muy presente en las obras de Claude Monet (pintor del agua, «con su movilidad y transparencia»), Sisley (que fija «los movimientos fugitivos del día») y Pissarro (capaz de «hacer visible el aire tanto como la bruma luminosa, plena de rayos solares»). Junto a ellos sitúa Mallarmé a otros artistas como Degas, Renoir, Berthe Morisot y el inglés Whistler, «tan apreciado en Francia por los críticos y por los aficionados al arte» (Mallarmé 1998, 318-319). Hay también una escueta alusión a Cézanne. A Mallarmé le resultan seductoras las bailarinas de Degas, un “dibujante magistral” que ha buscado «las líneas sutiles, los movimientos exquisitos o grotescos» para al-

8 La «transparencia del aire» es un concepto básico para que Mallarmé elabore una teoría del *espacio impresionista*, desde el ensayo sobre Manet (1876) hasta el homenaje a Berthe Morisot (1896)

canzar una *extraña belleza nueva*;⁹ Renoir muestra, sobre todo, «la reflexión cambiante de las luces»; Berthe Morisot, en cambio, aporta «el encanto nuevo de una visión femenina» y «capta maravillosamente la íntima presencia de una mujer en el mundo, o de un niño, en la pura atmósfera de la playa o del césped» (Mallarmé 1998, 320-321). Esa «pureza atmosférica», según Mallarmé, pone un «velo» sobre las figuras; ya en *La Dernière Mode* había escrito que «todo cuadro tiene como un velo de inmovilidad que se lanza sobre la vida misteriosa de esos paisajes fluviales o marinos» (Mallarmé 1998, 255). Un velo que remite a la profundidad del mundo acuático, a la luz del acuario donde los objetos se inmovilizan en sus límites, como en un espejo o en un cuadro. En 1896, después del fallecimiento de Berthe Morisot, Mallarmé escribe el texto del catálogo de una exposición póstuma de la artista, un texto que formará parte de la sección «Medaillons et portraits» de *Divagations* (1897). Volvemos a encontrar aquí una referencia a la alquimia:

Poetizar, a través del arte plástico, [...] nos lleva a la realidad del ambiente que desvela a las superficies su luminoso secreto: o el rico análisis de la vida, para restaurarla, según una alquimia –movilidad e ilusión (Mallarmé 1998, 356).

Mallarmé valora la afirmación del *color puro* que lleva a cabo el impresionismo y la mezcla óptica que da al color una *vibración existencial*, según la magia de los efectos de la luz. Así, el objeto como forma definida se disuelve en una progresión luminosa, igual que el objeto nombrado se desvanece en la vibración de la palabra. «La luz –escribe Michel Draguet– ya no procede del exterior, sino que irradia del color mismo, asimilando la luz al silencio» (Draguet 1998, 51).¹⁰ En sus ensayos sobre el impresionismo, Mallarmé une la experiencia de la moda y la experiencia de la pintura. Si el objeto es el soporte (o el eje) de la sensación, la luz artificial da al espectáculo esa irrealidad en la que el poeta percibe «no sé qué impersonal o fulgurante mirada absoluta». Al escribir sobre los ballets, Mallarmé habla de «encantamiento escénico» –de nuevo la «escena», fundamental en *Igitur* y *Un coup de dés*–, al que tal vez

9 Es bien conocida la frase con la que Mallarmé respondía a las dudas de Degas: «Los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras». Y muy interesante la reflexión posterior: «Las palabras pueden y deben bastarse a sí mismas. Tienen su potencia personal, su fuerza, su individualidad, su existencia propia. Tienen suficiente fuerza para resistir la agresión de las ideas» (citado en Calasso 2011, 251).

10 El mismo autor resalta la importancia que tiene en Mallarmé la noción de «atmósfera»: la luz impresionista disuelve los contornos para devolver a la materia su fluidez originaria, se funde con el espacio en una *vibración atmosférica* que revoluciona la función asignada al color. La liberación de la mirada se relaciona directamente con la movilidad de la imagen (Draguet 1998, 54).

contribuye el «tourbillon de mousseline ou/ fureur éparses en écumes» que aparece en el poema «Billet à Whistler» (1890):

No las ráfagas a propósito
De nada como ocupar la calle
Sujeta al negro vuelo de sombreros;
Sino una bailarina que aparece

Torbellino de muselina
O furores dispersos en espumas
Que levanta con su rodilla
La misma de la que vivimos

Para todo, salvo él, manido
Inmóvil, ebrio, espiritual,
Fulminar con el tutú,
Sin hacerse por ello bilis

Sino reidor que pueda el aire
De su falda abanicar a Whistler.¹¹
(Mallarmé, 2003, 153)

En el retrato literario de Whistler que iba a aparecer dentro de los *Portraits du siècle prochain* (1894) se define al pintor inglés como «el encantador de una obra de misterio cerrada a la perfección» (Mallarmé 1998, 348), pero incluso la obra de Whistler, en la que domina una armonía soñada, «estalla» con los movimientos de la luz y la magia del ballet. El homenaje a Berthe Morisot, con su peculiar «filosofía del espacio», no está muy lejos de la teoría del Libro como «instrumento espiritual» que había esbozado Mallarmé ni de su experimentación con la página/imagen en *Un coup de dés*. Y el mayor mérito de Odilon Redon consistiría en haber logrado el equilibrio entre la forma sugerida y el movimiento «vaporoso» de los colores, un logro que nos recuerda de inmediato las declaraciones de Mallarmé a Jules Huret: «Sugerir: eso es el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo». Para Jean-Pierre Richard, Mallarmé fijó el impresionismo en una visión que respondía más a sus propias aspiraciones que a las obras de pintores muy diferentes entre sí (Richard 1965, p. 504); más recientemente, Roberto Calasso hacía un balance distinto: «El artículo de Mallarmé [el de 1876] se proponía presentar a Manet

11 Mallarmé tradujo en 1888 la conferencia «Ten O'Clock» de Whistler, que se publicó en *Revue Indépendante*.

y a los impresionistas como la vía real del arte en un momento de crisis (la *crisis presente*, que aparecería más tarde en *Crise de vers* y desde entonces no ha dejado de reaparecer)» (Calasso 2011, 259).

Y refiriéndose a esa «estética de lo cotidiano» que Roger Dragonetti estudió en la obra de Mallarmé (Dragonetti, 1992), se preguntaba Juan Carlos Rodríguez si existía «otro» Mallarmé: el de *La Dernière Mode*, el de los versos de circunstancias, el de los homenajes, frente a aquel que sostenía el proyecto del Libro. Y respondía así: «Acaso sea *el mismo* en su realidad cotidiana de la permeabilidad “agradable” del ser: si el decorado es la esencia –como se nos señala en *La Dernière Mode*– sencillamente el escenario es el poema» (Rodríguez 1984, 72). Volvemos a acordarnos de Borges: *el otro, el mismo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. 1973: *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén.
- BLANCHOT, M. 1977: «El silencio de Mallarmé», en *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos.
- CALASSO, R. 2011: *La folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama.
- DRAGONETTI, R. 1992: *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. París: Seuil.
- DRAGUET, M. 1998: «Présentation. D'écume et de silence», en Stéphane Mallarmé. *Écrits sur l'art*. París: Flammarion.
- FRIEDRICH, H. 1974: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ BEDATE, P. 1985: *Mallarmé*. Madrid: Júcar.
- LEZAMA LIMA, J. 1978: «Nuevo Mallarmé», en S. Mallarmé. *Antología*, Madrid: Visor.
- MALLARMÉ, S. 1976: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París: Gallimard.
- MALLARMÉ, S. 1998: *Écrits sur l'art*. París: Flammarion.
- MALLARMÉ, S. 2003: *Poesías*. Madrid: Hiperión.
- RICHARD, J.-P. 1965: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil.
- RODRÍGUEZ, J. C. 1984: *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento.
- SCHMIDT, A.-M. 1962: *La literatura simbolista (1870-1900)*. Buenos Aires: Eudeba.
- SIMONS, E. 1977: *Poética de Mallarmé*. Madrid: Editora Nacional.
- SOLLERS, P. 1978: «Literatura y totalidad», en *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos.

VERLAINE, P. 1991: *Los poetas malditos*. Barcelona: Icaria.

Antonio Jiménez Millán es Catedrático de Filología Española en la Universidad de Málaga

