

Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio
Stéphane Mallarmé and the space syntax

Autor: Violeta Percia¹

Filiación: Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Email: violeta.percia@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone indagar, en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la ruptura del binarismo territorial de la voz y de la letra, que subordina las diferencias existentes entre la serie espacial (visual) y la serie temporal (oral) a una identidad por similitud o analogía. Al romper esa identidad y abrir las series, Mallarmé encontró más adecuadas las ideas de “prisma” y “partitura” para pensar el verso. Se presentará la hipótesis de una sintaxis del espacio en función de comprender la inflexión decisiva de los intervalos y juzgar allí los alcances de la relación entre lo visual y lo sonoro.

Palabras clave: Poesía – Partitura – Sintaxis del espacio – Mallarmé

Abstract

This article attempts to analyze the rupture of the territorial binarism of the voice and the writing in the poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, which subordinates the differences outstanding between the spatial series (visual) and the time series (oral) to an identity based on similarity or analogy. By breaking this identity and opening the series, Mallarmé considered the ideas of “prism” and “music sheet” more adequate to understand the verse. We will present the hypothesis of a space syntax in order to comprehend the vital inflection of the intervals and to judge the extents of the relationship between the visual and the sound aspects.

Keywords: Poetry – Music sheet – Space syntax – Mallarmé

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard es el último poema que publica el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), aparecido en la revista *Cosmopolis* en mayo de 1897, un año antes de su muerte.² Las condiciones históricas de producción del poema no son menos importantes para comprender su *originalidad*. Si bien en la segunda mitad del siglo XIX la poesía francesa se había encorsetado en un verso sumamente ceñido al endecasílabo y el alejandrino –que terminó ahogándose con los poetas parnasianos-, la modernidad literaria europea, después del romanticismo, se caracterizó por una búsqueda de disolución de los grandes marcos genéricos. En efecto, el verso regular, medida *oficial*, había sido contrapesado por los *poemas en prosa* de Baudelaire, que inauguraban el “milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, demasiado dúctil y demasiado entrecortada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia” (Baudelaire 275-276).³ Hacia finales del siglo, y con Verlaine como su impulsor, se legitima además la adopción de un *verso libre* –es decir, un tipo de verso que no tiene otro principio constitutivo que el ritmo acentual o acento tónico de la lengua, y para el cual no existen contradicciones entre ese acento de lengua y el acento rítmico-. El *verso libre* y el *poema en prosa* participan de una tentativa común de ruptura que busca desplazar la línea de demarcación entre prosa y verso; de uno a otro, se disuelven tanto las exigencias de la normativa métrica como las de la rima, y en su lugar, la fuerza de la respiración, de la exhalación de un pensamiento o una sensación, de una inspiración cualquiera, anuncian un nuevo tipo de ordenamiento del poema que ya no está reglamentado por la medida. Tal como Mallarmé mismo explica en la “Observación” al poema publicada en *Cosmópolis*, el *Coup de dés* se inscribe en el seno de esas “búsquedas particulares y caras a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa” (I, 392).⁴

En este marco, el *Coup de dés* no sólo desborda el verso libre, en la medida en que gracias a la disposición gráfica del poema excede la noción misma de verso, sino que, al explotar el verso de ese modo, descentra las unidades lingüísticas que subordinan las realidades de lo poético y de la escritura al orden significativo del sentido. En otros términos, el poema *rompe* en fragmentos las palabras, las frases y las proposiciones, distribuyendo entre ellas blancos y tipografías, y al hacerlo *abre* la expresión –pero

también el sentido- al juego de nuevas fuerzas, poniendo de relieve un umbral de signos e intensidades a través del cual la escritura no sólo hace *legibles* sus sentidos sino también *visibles*, de modo que el sentido *insiste*, es decir, se hace sensible al hundirse en la letra, cortarse en la frase, saltar a la vista, suspenderse y condensarse en cada doble página. De esa manera, el verso ya no es homologable ni queda reducido a una *forma significativa*, pero tampoco se ve obligado a converger en una *significación* (pues se ha descentralizado la función referencial del lenguaje). Así pues, en el límite de este poema, tanto las figuras retóricas como las reglas de versificación y de dicción pierden su privilegio dominante sobre las intensidades de la lengua.

I. La operación de *Un coup de dés*

En un texto que resumía su intención poética, publicado en *Divagations* (1897) con el nombre de “Crise de Vers”, Mallarmé sostenía que el verso es un *complemento superior* porque “filosóficamente remunera el defecto de las lenguas” (II, 209). Se refería allí a la fractura fundacional entre el sonido y el sentido, que se origina en el hecho de que la sonoridad sea intrínsecamente extranjera al sentido y esté separada de él, pero también en que, para el lenguaje, la sonoridad converja finalmente en el sentido, considerado como su fundamento último. Esa separación –que se repite en la escisión entre la voz y la letra- atraviesa el pensamiento occidental de la escritura y ha tenido en él numerosas implicancias, pero su correlato más inmediato es que, desde el punto de vista del logocentrismo de una cultura alfabética como la nuestra, la diferencia entre la voz y la letra se haya resuelto en una identidad.⁵ De ahí que nuestra escritura haya neutralizado tanto la serie espacial como la serie temporal al considerarlas como dos series paralelas, donde la expresión gráfica está subordinada a la expresión fonética, anulando no sólo sus diferencias sino también todo lo que entre ellas circula y se contagia, lo que no se corresponde y, más precisamente, el carácter intempestivo de la relación.

El primado del habla como determinante sobre el espacio y los espaciamientos ha regulado la velocidad y los desplazamientos del pensamiento en el sentido dominante de una lógica de proposiciones, sustentando una representación prominentemente conclusiva o dialéctica, sintética o analítica, y sancionando el triunfo de una lógica para

el relato que, desde nuestra perspectiva, corresponde no sólo al ideal del realismo narrativo sino al de todos los realismos que se fundan en un modelo de coherencia, cohesión y homogeneidad.

A pesar de que, como mostró Anne-Marie Christin, existen otros modos de escritura que nacen ligados a una comprensión distinta del espacio –que la autora llama *pensamiento de la pantalla* asumiendo que “la escritura nació en la imagen y, ya sea que el sistema en el cual se considere sea el del ideograma o el del alfabeto, su eficacia procede de ésta” (7)-, las escrituras alfabéticas logran superponer las dos series (fónica y gráfica) al contrastarlas y hacer pasar la interpretación de cada una por la diferenciación con la otra (según el modelo epistemológico del signo de matriz saussuriana), produciendo entre ellas la ilusión de una identidad. Esa forma de organización del sentido establece la contradicción entre dos puntos (uno fonético y uno gráfico, uno gramatical y otro semántico, uno significante y uno significado) y arma un sistema, una estructura, que entraña la identidad en el sentido, determinando así el *buen sentido*. De ese modo, nuestra escritura se funda sobre el paradigma de traducción de una serie temporal a una serie espacial (que volverá a ser retraducida a una serie temporal en la lectura). En palabras de Gilbert Simondon, la “civilización del simbolismo oral” (118) ha triunfado sobre el simbolismo espacial, visual.

En la prosa domina este efecto: la linealidad de la escritura abona la ilusión de una identidad, de una continuidad, entre el sentido y el sonido. Pero esa continuidad –más allá de la linealidad formal que define el relato o de la unidad que le concede el pensamiento- atraviesa diversas intensidades, de ahí que a cada paso insista su heterogeneidad.

La experimentación en la poesía de finales del siglo XIX y comienzos del XX, de la cual este poema del que hablamos es un momento *original*, vuelve a instalar la relevancia de un hiato entre las dos series y a revalorizar los elementos heterogéneos que componen una escritura. Al marcar ese hiato, multiplica otros hiatos posibles que desbordan la coherencia del texto asumiendo el juego del sentido y el sinsentido: al interior de la sintaxis, en el límite de la gramática y explorando lo sonoro, el poema trabaja con la musicalidad de los sentidos y con la espacialidad de los sonidos, según el doble dispositivo de la partitura y del prisma.⁶

Esta nueva comprensión del espacio llevada a la escritura se da en dos dimensiones, por un lado asumiendo la importancia del *ver* (de lo que se ve y no sólo de lo que se *enuncia*); y por otro, comprendiendo el espacio no ya por su profundidad (remitiéndolo a una interioridad ideal o existencial) o por su extensión en una línea que describe un desarrollo entre dos puntos (hacia un fin o desde un origen), sino por su *superficie*, ganando así nuevas direcciones, pero sobre todo, el aspecto intensivo del espacio que corresponde a esas zonas sensibles que participan de la disposición de los elementos, de la geografía de la página y del movimiento de la sintaxis. En estos dos sentidos, el poema pone en escena su *duración*. El espacio de la página no se reduce a líneas o alturas, sino que multiplica las superficies por acreción de sentidos (y direcciones), pero también de intervalos (que distribuyen la visibilidad). La superficie desconoce el relato, salta del tiempo sucesivo a una imagen extemporal. De esa manera, la visibilidad de los enunciados y de las palabras fragmentadas desorganiza las dos series (tanto la voz como la letra), permitiendo una aparición simultánea y divergente, no jerarquizada, del sonido y el sentido, evidenciando su mutua implicación, pero también su no-relación. Se disuelve la aglomeración del texto, de la frase, y, al *espacializar* el lenguaje, la visibilidad recupera un estatuto que había perdido en función de la legibilidad, de modo tal que los signos resaltan como tipos de imprenta desencajados antes de componer una tirada, o de disponerse entre el título (o la idea) y el poema. Se produce una interrupción del tiempo cronológico o cromométrico en función de un tiempo sin dirección, que *salta a la vista*. Por esto mismo, la palabra no tiene una función meramente referencial, ceñida en los límites de una designación o proposición, sino que adquiere una consistencia ganada por el modo en que se tensa la letra en el espacio, se repite y se dinamiza. El poema muestra que no se puede leer *todo*, ya que hay intervalos que es preciso saltarse o dejar pasar para emitir una tirada⁷, pero también, evidencia que no es posible volver a pasar por los mismos lugares (volver a lanzar los dados o emprender una nueva lectura) sin que esta lectura adquiera nuevas velocidades o advierta el espesor de otros intervalos hallando a su paso una nueva intensidad. Cada lectura salta esos intervalos, se detiene, avanza por ellos, de una manera necesariamente nueva porque el camino no es recto, la línea recta ha sido

quebrada. De ahí que la palabra se convierta no sólo en una dimensión enunciable, legible, sino además en un espacio, visible, habitable.

II. Poema-prismático

En una conferencia brindada en Cambridge y en Oxford en el año 1894 conocida como “La Musique et les Lettres”, Mallarmé sostenía que, contra la *sucesión* de la frase, el verso proyecta *flechas lanzadas casi simultáneamente por la idea*. Allí explicitaba que la poesía “difiere de la frase o del desarrollo temporal, en el cual la prosa juega, disimulándolo, según mil giros” (II, 75), para la poesía la duración pasa por “una división espiritual apta para el tema” (II, 75). Su *diferencia* reside a la vez en una *visión simultánea* y en una *división original* que remiten tanto a la circulación de la mirada como a la duración de la idea, que ahora ya no se reduce al desarrollo de la frase porque, al ingresar en la geografía de la página, lo legible se hace también visible y la imagen muestra que es capaz de producir resonancias.

Algunos años después de aquella lección, cuando Mallarmé publica el *Coup de dés*, la revista le exige que redacte unas breves “Observaciones relativas al poema”, atendiendo al carácter experimental e innovador del texto que –así lo expresa el editor– se temía provocara resistencia en los lectores más “conservadores” debido a su “extrañeza tipográfica” (I, 1318).⁸

En esa nota que oficia de prefacio, Mallarmé define la confección del poema en función de la creación de “subdivisiones prismáticas de la Idea” (I, 391), y es el verso mismo el que representa esta subdivisión, por eso es un verso libre extremado o *verso prismático* que convierte el poema en una roca de cristales superpuestos. Se anuncia en la figura del prisma la importancia de la mirada. Pero aquí ya no hay una profundidad o *un* Sentido, sino superficies (caras del prisma) multiplicadas, que juegan con el fondo y el sin-fondo de las series. Se produce así una especie de *clivaje* de la idea, que consiste en subdividir las superficies por donde la idea del poema se pliega y despliega.

Por otra parte, al trazar una diagonal más próxima a una partitura musical que a un sistema signficante, el poema deja en suspenso las unidades lógico-lingüísticas (palabra, frase, proposición). Esas unidades han sido abiertas y entre ellas el poema

inventa un tipo de composición que ya no es lineal y según el cual se expone la irreductibilidad de lo visible. Los blancos en la página, las disposiciones enigmáticas de las palabras, las tipografías y los tamaños diferenciados, crean esas superficies variables indicando las detenciones, el ritmo, las insistencias o velocidades de la lectura, así como los tonos posibles de la dicción. Tal dispositivo hace sensibles a la escritura los rasgos suprasegmentales de la lengua. Así dispuestos, esos segmentos exceden el sentido más tradicional de la frase o del verso. De ahí que la idea resulte subdividida en múltiples direcciones: pues se han subdividido los motivos al interior de las series. Las líneas de la frase ahora quebradas ya no describen un recorrido lineal entre dos puntos, por todas partes se introducen agujeros o intervalos que no dejan aglomerar las palabras, y que marcan las fugas de la voz y de la letra en direcciones divergentes, multiplicando los tiempos posibles de la lectura y los campos posibles de la mirada. En el espacio así dispuesto (por los blancos, por las tipografías) ya no hay centro, o mejor, por todas partes hay nuevos centros y variaciones del mismo tema. Se atomizan los signos y al mismo tiempo se traza un diagrama de composición.

III. Poema-partitura

Mallarmé dice que el poema es “para aquel que quiere leer en voz alta, una partitura” (*I*, 391)⁹, de modo que puede ser *tocado* de múltiples formas –pensado en la clave de una disposición en la página-. También se refiere al poema como un *dibujo* del texto “que es negro y blanco” (*I*, 1319). Al mismo tiempo, aclara que el poema es “un ‘estado’ que no rompe para nada con la tradición” (*I*, 392). En ese sentido, la idea de partitura supera el verso escandido de la poesía clásica introduciendo en la lengua de la poesía la concepción de una *politonalidad*, pero la partitura es *un estado* del verso pues no rompe con la noción de verso. En efecto, no niega el verso sino que va a producir en él una diferencia positiva, puesto que la singularidad de este verso diagramático consiste en ganar una diferencia de intensidad para el verso (de ahí su continuidad, implicada en la misma constitución de la intensidad, pero de ahí también su heterogeneidad, en tanto que la diferencia que produce es una diferencia de naturaleza). El poema-partitura asume la continuidad de lo poético en el seno de su diferencia, es decir: expresando en la simultaneidad descentralizada de su propia tentativa la posibilidad de

indicar nuevas intensidades, que son otros modos de actualizar las inserciones de la palabra en el poema, de dar cuenta de su duración, de crear su suspenso.

Por otra parte, si el verso gana con el lenguaje de la notación musical esta nueva concepción de un verso-partitura, la partitura mallarmeana está ya más próxima a la notación de la música contemporánea, dado que asume una grafía musical polivalente. Más aún, podríamos ver la invención de una notación aleatoria –que la música incorporará como rasgo compositivo recién en la década de 1950-, pues el poema crea secuencias no estructuradas que pueden ser ejecutadas, o combinadas, de diferentes maneras y en diferentes órdenes.

Sobre esta reversibilidad del poema, Mallarmé se expresaba también en aquellas “Observaciones”, donde exponía que el poema es una ficción hecha de detenciones fragmentarias de la idea anunciada en el título. La operación es la siguiente: la letra capital que se espera en el inicio de un texto (el título) se disemina como textura por todas las páginas; a través de ella, el título se despliega en el poema y el poema se repliega en el título.¹⁰ Todo sucede, dice Mallarmé, “por precipitación, en hipótesis; se evita el relato” (I: 392). Las formas de la precipitación y del atajo que el poema elige para evitar el relato dependen de la imagen, de la superficie de la página, de su geografía. De ahí que exista cierta reversibilidad del poema: que no tenga estrictamente ni principio ni fin, sino pliegues en un solo paño.

Tal *espaciamento de la lectura* se logra al quebrar la linealidad. Si uno mira el poema, las líneas quebradas de los versos dibujan un zigzag que permite pensar en la ondulación y la frecuencia de la voz (para la lectura en voz alta). Las formaciones topológicas del poema rompen con lo sucesivo en el ordenamiento de la mirada, pero también con la monotonía tonal de la voz, haciéndole ganar volumen o grano.¹¹

Si la escritura, que a pesar de haber tenido siempre lugar en la página, había relegado el medio visual a la temporalidad oral, ahora por un lado se espacializa y, por otro, tensa el grado de intensidad de la voz gracias al dispositivo de la escritura musical (que indica cómo hay que disponerse para “tocar” el poema). Todo sucede al llevar a la superficie los fondos de la figura, es decir, los intervalos: en ellos se pueden concebir los silencios y los acentos, las insistencias y los tensores, las variaciones en la línea temporal de la voz y el descentramiento del texto. Por eso, los intervalos no son “un

tiempo muerto” de la lectura, sino que constituyen, como señala Christin, “su dinámica semántica y su sintaxis” (28). Es lo que dinamiza la heterogeneidad de las series y garantiza su combinación. Ya no hay profundidad ni altura en el poema, sino una superficie sumamente intensiva. El poema logra hacer sensible el texto, en compensación de una textualidad preeminentemente intelectual como la de la prosa. En otros términos, la superficie de la página y el juego entre intervalos y figuras se asumen como una zona sensible donde las intensidades y los tensores del texto afloran.

IV. Sintaxis del espacio

¿Cómo pensar la consistencia de este tipo de composición, su acción y su fuerza?

El filósofo Gilles Deleuze observaba la existencia de obras que son por naturaleza problemáticas, refiriéndose a aquellas en las que “la identidad de la cosa leída se disuelve realmente en series divergentes definidas” (136). Cuando entre esas dos series –la visual y la sonora en este caso- se ha abolido la semejanza (la identidad y la relación que va del modelo a la copia, del grafema al fonema, o del significante al significado), vale decir: una vez que se les reconoce su heterogeneidad, la suma de las series no converge hacia un fundamento sino que adquiere consistencia en cada uno de los puntos. Los distintos dispositivos o circuitos relacionales que suponen una constelación, una partitura, un prisma, con los que Mallarmé ha asociado su poema, dan cuenta del interés en sacar la escritura de la sucesión temporal reglada por la razonada línea recta, y llevarla al espesor de otras superficies sensibles que entrañan una nueva conciencia del espacio y de los cuerpos. Experimentaciones de este tipo se vinculan para Deleuze con algo que había notado Umberto Eco en la *Obra abierta* a propósito de la obra de arte “moderna”, en cuanto que ésta se caracteriza por carecer de centro o de convergencia (Deleuze 136). Cuando la obra de arte piensa como *experimentación*, no tiene otra ley que su propia repetición en una representación abierta que se esfuerza por multiplicar las figuras y los momentos –haciendo surgir a la obra de esa heterogeneidad que es una especie de *caos informal* o *caos que crea*-.

La diferencia inherente a las series impide clausurar en un *logos* o *episteme* el sentido, esto quiere decir que no conduce ya a un sentido absoluto, sino *roto* –que no se

encuentra ni en una serie ni en la otra, ni en su conciliación, pero tampoco en la coherencia de un enunciado o en la cohesión de un texto, porque la voz y la letra fueron quebradas en el sentido de un descentramiento tanto de la transmisibilidad como de la ley del texto-. Como advierte Deleuze, la obra de arte así abierta muestra en lo “disperso” un dominio sub-representativo (e informal) donde se dan las condiciones “no ya de una experiencia posible, sino de la experiencia real” (136).

Ahora bien, aún cuando se haya disuelto el ordenamiento trascendente que clausura en el *logos* el sentido, los elementos heterogéneos o las series así abiertas no se adicionan simplemente sobre la página a la manera de átomos flotando indiferentes en una combinación mecánica, antes bien, son los intervalos los que crean su dinámica semántica o sintaxis.

Para pensar la lógica de esos intervalos, nos interesa recuperar la teoría (abierta) de los *diferentes modos de existencia* que propone el filósofo francés Étienne Souriau (1943) en función de dar cuenta del proceso que va de la potencia a la obra (sin reducirlo ni a una estructura fenoménica ni a una unidad trascendente). Si bien no tenemos ocasión de desarrollar o discutir su tesis, nos detenemos en aquello que Souriau concibe como una suerte de *gramática de la existencia*.¹² Según una comparación filológica tomada de la oposición proveniente de la lingüística entre *semantemas* y *morfemas*, Souriau piensa una *existencia morfemática* relativa a las relaciones o bien entre ideas o bien entre fenómenos, por oposición a los *semantemas existenciales*, que expresan las ideas de la representación o muestran los fenómenos. Sentado esto, en el orden morfemático, va a definir lo que llama el *modo de existencia sináptico* para referir a “un reino de transiciones, de conexiones” (152) que está supeditado al acontecimiento (del mismo modo que el mundo óptico se supedita a lo fenoménico). El orden de lo sináptico corresponde a los cambios activos y reales que hacen a los modos de transición del acontecimiento, es además el modo que comunica mejor que cualquier otro con el hecho, *con lo que tiene lugar como lugar*. No debe confundirse, sin embargo, con el *pasaje* de un estado de cosas a otro, pues es el *modo mismo de la transición: hace la transición* (Sauriau 153).

El modo general de lo sináptico comprende diferentes modos de existencia (por ejemplo: existencia *por*, existencia *con*, existencia *ante*); en cada una de esas

modulaciones la existencia se confiere no a uno u otro término de la relación (ni al sujeto ni al objeto o la predicación), tampoco al conjunto, sino a ese *por, con, ante*. La sensación de *por* o la sensación de *con*, o la de *ante*, indican una existencia *transicional* –e incluso *transductiva*-.¹³ Más aún, desde la perspectiva del *modo de la sinapsis*, el verdadero existente no es ni el sujeto ni el atributo, sino una determinada relación inherente.

El *Coup de dés* pone de relieve el modo de existencia sináptico comprendido en los intervalos-figuras-tipografías que constituyen el espacio inscripto. En el poema, el espacio y el espaciamento –la *espacialización* en la página- tienen para nosotros esta cualidad sináptica. Es decir, esos elementos heterogéneos que componen las series *hacen* sentido en los intervalos, que corresponden a ese modo de existencia implicado (y modulado) como *disposición*. Más precisamente, los fondos de la figura –los intervalos- y las figuras –las notaciones gráficas, tipografías y los tipos- son modos de existencia sinápticos (transicionales, conectivos), que actúan igual que “ese material gramatical (comparaciones, preposiciones, artículos, etc.)” (Souriau 154) que pertenece al modo de existencia sináptico que describe Souriau. Lo esencial es comprender que el efecto prisma-partitura tiene existencia no en el grafema (o la letra) ni en el fonema (o la voz), ni en la superposición o subordinación de esas series, sino en la (dis)posición que crea una sintaxis del espacio. Allí reside un género de existencia más próximo al poema como acontecimiento, desde cuyo punto de vista se suspenden tanto el sonido como el sentido, tanto la voz como la letra, para dar cuenta de la acción del diagrama que evidencia esta sinapsis entre la letra y la voz, entre el sonido y el sentido. De ahí que la composición de las series no se da como subordinación de la serie espacial a la temporal, ni como convergencia o conciliación entre ambas considerando el poema en tanto totalidad, sino en esas transiciones o conexiones que los intervalos y las figuras diagraman. En la escritura, en la página, esa *sinapsis del espacio* permite pensar un tipo de sintaxis del espacio (es decir, su dinámica semántica).

De esa manera, todos los espaciamentos en la página (intervalos, distribuciones, tipografías, figuras) deben considerarse como *verdaderas existencias* que *hacen* sentido al combinar las series: son *el modo en que existe* pasaje o combinación, dan cuenta de un modo de existencia de la letra y la voz (no lineal, a-paralelo, disperso). A

través de ellos, se produce en el poema un dinamismo ni sintético ni analítico entre la mirada y el oído, evidenciando este modo transicional entre lo legible y lo visible, donde se pone en juego el hecho de que los intervalos *hacen* sentido.

Cuando Mallarmé define el poema como una “partitura” en la que los intervalos y las tipografías indican cómo hay que prepararse para tocar lo que sigue, entrevé para la escritura “un espaciamento de la lectura” (I, 391) capaz de dar una visión simultánea – a la vez, del instante de aparición y de la duración de la idea-, algo que él mismo llamó: *subdivisión prismática*. Estas nociones dependen fuertemente de un sentimiento del espacio donde los caracteres figurados y los caracteres del fondo no están escindidos, sino que afirman su diferencia en función de ese carácter transicional.

Este tratamiento de la imagen le permite ampliar la noción misma de partitura a la que recurre para abordar la escritura alfabética, ganando para ella la intensidad de una escritura musical donde se inscriben, como imagen, los signos del ritmo, las aceleraciones, los tonos y los silencios. El poema considerado como una partitura inaugura un dispositivo que ya no se ciñe al binarismo del signo que reclamaba la centralidad del sentido bajo el elemento de la representación; ahora, traza un diagrama o composición de elementos heterogéneos, mostrando que la serie oral y la serie visual no son entonces series paralelas (que se identifican sintética o analíticamente y confluyen en *un* Sentido), sino series divergentes que se encuentran en numerosos puntos, que se relacionan de diferentes modos y que también se contradicen. Esos *modos* conforman una gramática, o más aún, una sintaxis del espacio a partir de la cual la existencia de las series no es pensada en sí misma, ni por sus efectos, sino a través de las transiciones, conexiones o detenciones por las que pasa o se modula su relación, evidenciando que esos intervalos y signos (informales, a-significantes, pre-lingüísticos) *hacen* sentido, porque indican la existencia transicional de una corriente que pasa entre lo legible y lo visible.

Al concebir el valor de una sintaxis del espacio considerando este modo de existencia sináptico de las series (en las transiciones y conexiones entre la serie espacial y la serie temporal), podemos observar lo que *circula* entre lo visual y lo sonoro, y salir de la relación dialéctica entre forma y significación. Ya no estamos en el plano significativo de las formas, sino situados en la experiencia (indudable e inasible) de los sentidos.

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

470

SOIT
que
l'absence
blanchi
d'alle
s'écroule
par avance retombée d'un mal à démasquer le vol
et couvrant les jalouxements
compant au cas les bords
très à l'extérieur résume
l'ombre enfouie dans la transparence par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'errance
se bécote profondes en tant que la coque
d'un bâtiment
perché de l'un au l'autre bord

471

LE MAÎTRE
hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée
surgit
l'effort
jadis il empoignait la barre
de cette cordagration
à ses pieds
de l'horizon immense
que se préfigure
d'agite et mille
ou point qui l'ébranlerait
comme on même un destin et les vents
le nombre unique qui ne peut pas en être un autre
esprit
pour le lancer
dans la tempête
en employer l'âge division et passer fur
hâte
tout chose
cadavre par le bras écarté du secret qu'il détiend
piété
que de jouer en mariage la partie
au non des flots
un cavalier le chef
cette se l'acte secret
médage cela direct l'homme
sans nul
r/raporte
où vainc

accidentellement à s'écrire pas la suite
 unique
 par delà l'escale lée
 lag en la disparition
 à quelque'un ambigu
 l'ultérieur élément immémorial
 ayant de croisées trilles induit
 le vieillir vers cette composition septuagésime avec la probabilité
 celui son ombre prodele
 censée et pelle et rendus et l'ordre
 soulagés par les ordres et monstrués
 aux dars en perdus entre les as
 et
 d'un état
 la mer tentent par l'écoué en lui contre la mer
 une chance obscure
 fascilles
 dans la voile d'élision rejoints leur lumière
 ainsi que la fonction d'un geste
 chanceliers
 c'abîme folie

N'ABOLIRA

COMME SI

Ces étages inséparables
 entravés à tout le silence d'invie
 en
 précipité horde
 dans quelques proches horribles d'ânerie et d'horreur
 rûgite
 autour du greffe sans le jeter
 et en dans le virage indite
 et fait

COMME SI

plume solitaire querive
 sans
 que la netteté ou l'efface une ligne de minuit
 et immobilité
 au voliers chiffonnés par un saisissement sensible
 cette rigide blancheur
 dérivée en opposition au ciel
 sans
 pour ne pas rompre
 espérance
 qu'on ne se

peut-être au-delà de l'esprit
 d'un autre monde de l'histoire
 irréalité mais certains
 par un petit monde secret
 en fin de
 amicaux
 explorateurs et peuples
 sans
 être
 que

Si

(Le double séquentiel agreste de cordige
 au front latérale
 visible
 fut) onélogie
 une réclame séquentielle théorique dévot
 en sa lecture de zéro
 le temps
 de négotier
 par d'impulsions séquentielles séquentielles
 au séquentiel
 fonce sur despassé en brève
 que l'impuls
 une forme à l'égale)

c'était

sans stabilité
 le nombre
 EXISTAIT-IL
 seulement qu'habituellement l'écrit d'écrite
 COMMENÇAIT-IL ET CESSAIT-IL
 marquant que tel et que grand appare
 ou
 par quelle ou pourquoi répondait un secret
 SE CHIFFRAIT-IL
 échoué de la même pour pas qu'en
 ILLUMINAIT-IL

ce serait

par
 sans
 étonnant et même
 mais même intelligibilité

LE HASARD

(C'est le présent)

426

rhythmique
sujets de sinistre
d'ensemble
aux /carnes arides/ce
magiques d'ois serrés/à leur dé/ce jusqu'à une crise
futur
ou la neutralité idéologique de gauche)

RIEN

de la redoublable crise
ou se fut l'événement accompli
en vue de tout résultat nul
rien

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire vers l'absence.

QUE LE LIEU

intérieur dispose quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mélange
est fondé
la perdition

dans ces passages
de vague
où toute réalité se dissout

427

EXCEPTÉ

à l'habitude

PEUT-ÊTRE

assez loin qu'un endroit
fantasme nous en déda
lure florissante
quart à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déviance
de base

vers
ou doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

incide d'oubli et de désolitude
pas tant
qu'elle s'évanouisse
sur quelque surface vacante et espérante
le bout succédant
aidé/ralement
d'un compte tenu en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre—
Toute Pensée était un Coup de Dés

Poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Una tirada de dados jamás abolirá el azar*]. Facsímil de la edición original publicada en la revista *Cosmopolis*.

Bibliografía

Barthes, Roland. "El espíritu de la letra". *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes 2*. Éd. C. Pichois. Paris: Gallimard (La Pléiade), 1976. 275-276. Impreso.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959. 253-330. Impreso.

Bernard, Suzanne. *Mallarmé et la musique*. Paris: Nizet, 1959. Impreso.

Blanchard, Gérard. "Pour « un coup de dés » télématique". *Langue française*, nº 59. 1983: 121- 128. Impreso.

Butor, Michel. "La littérature, l'oreille, l'œil". *Répertoire III*. Paris: Éditions de Minuit, 1968. Impreso.

Christin, Anne-Marie. *L'image écrite*. Paris: Flammarion, 1995. Impreso.

Cohn, Robert Greer. *L'Œuvre de Mallarmé « Un Coup de Dés »*. Trad. R. Arnaud. Paris: Librairie Les Lettres, 1951. Impreso.

Davis, Gardner. *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*. Paris: Corti, 1953 y 1992. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. Alberto Cardín. Madrid: Júcar Universidad, 1988. Impreso.

Derrida, Jacques. *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972. Impreso.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions de Seuil, [1972] 1993. Impreso.

Dosse, François. *Histoire du structuralisme. Tome 2, Le chant du cygne, 1967 à nos jours*. Paris: Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1995. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*, I. Éd. Présentée, établie et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard (La Pléiade), 1998. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*, II. Éd. Présentée, établie et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard (La Pléiade), 2003. Impreso.

Marchal, Bertrand. "Mallarmé poète éditeur: le cas du *Coup de dés*". *Travaux de littérature XV*. 2002: 351-359. Impreso.

Massin, Robert. *La Mise en pages*. Paris: Hoëbeke, 1991. Impreso.

Roger, Thierry. *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*. Paris: Classiques Garnier. Impreso.

Roger, Thierry. "Sur le genre du *Coup de dés*". *Poétique*, nº 160. Nov. 2009: 443-470. Impreso.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Trad. M. Martínez y P. Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo, [1958] 2007. Impreso.

Souriau, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Suivi "Du mode d'existence de l'œuvre à faire". Présentation I. Stengers et B. Latour. Paris: Presse Universitaires de France, [1943] 2009. Impreso.

Valéry, Paul. "Souvenir littéraires". *Œuvres*, t. I. Ed. J. Hytier. Paris: Gallimard, 1957. 779-780. Impreso.

¹Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Trabajó como profesora en la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es también poeta y traductora. Publicó: *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (Buenos Aires, 2014) e *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura de Saint-Pol-Roux* (Buenos Aires, 2013).

² A propósito de este poema se ha escrito numerosa bibliografía. Para un estudio exhaustivo de la recepción del *Coup de dés* remitimos al extenso trabajo de tesis de Thierry Roger (*L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*) donde despliega las diversas líneas interpretativas que han surgido de este poema, tanto en función de las apuestas filosófico-teóricas que lo abordaron conceptualmente, como de muchas otras tentativas pragmáticas que le dieron continuidad en el campo de la literatura y del arte. Para un estudio específico de las ediciones del poema y las precisiones de Mallarmé para su edición, véase Marchal, Bertrand. "Mallarmé poète éditeur: Le cas du *Coup de dés*". *Travaux de littérature* XV. 2002: 351-359. Impreso.

³ En adelante, presentamos traducciones propias para todos los textos de aquellos autores cuya obra es citada en francés en la Bibliografía.

⁴ Para un desarrollo de esta tensión entre el verso libre y el poema en prosa en el *Coup de dés* remitimos a los estudios de Davis (*Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*) y Cohn (*L'Œuvre de Mallarmé « Un Coup de Dés »*) y al trabajo de Suzanne Bernard (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*) que son ya canónicos en el análisis de esta problemática. Sobre la inscripción genérica del *Coup de dés* véase Roger, Thierry. « Sur le genre du *Coup de dés* ». *Poétique* 160. Nov. 2009: 443-470. Impreso.

⁵ Sobre este aspecto problemático de la representación en el lenguaje se articula un proyecto de crítica de la razón instrumental, del logocentrismo y del sujeto autónomo que tiene lugar en Francia en los años 1960 y que no casualmente posiciona el lenguaje del *Coup de dés*, junto con el de las notas del “Livre” mallarmeano, al nivel de un metalenguaje para sus conceptualizaciones filosóficas. En esa línea deben situarse las referencias a Mallarmé presentes, por ejemplo, en los trabajos de Derrida, Deleuze, Lyotard y en el de los intelectuales reunidos en torno a las revistas *Tel Quel* y *Change*, que vieron en ese texto espaciado una lógica más allá de la *ratio occidentalis*. En particular, J. Derrida (*Positions; La Dissémination*) ha desarrollado su crítica del modelo de la *mimesis* y de la metafísica, como muestra François Dosse, inspirándose “en el programa mallarmeano” (34). No es nuestra intención desarrollar aquí la complejidad de estos planteos, sin embargo, nuestro trabajo se inscribe en el campo de estas problemáticas. Para una observación más detallada de la recepción del *Coup de dés* en el contexto interpretativo de esas filosofías, volvemos a remitir al esfuerzo de Th. Roger (2010). En cuanto a la crítica del logocentrismo de las escrituras alfabéticas, seguimos a Christin, Anne-Marie. *L’image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2009. Impreso –que retoma la tentativa derrideana de una gramatología para el “espacio inscripto”.

⁶ Por su originalidad, el *Coup de dés* se convierte en un *objeto semiótico complejo* que desde una perspectiva *trans-literaria* ha motivado diversas transposiciones del texto escrito, de modo que este dispositivo que aquí abordamos desde la doble óptica, señalada por Mallarmé en la “Observación”, del prisma y la partitura, se prolonga tanto práctica como teóricamente en dispositivos como el *poema-estampa*, el *poema-partitura*, el *poema-coreográfico*, el *poema-constelación*, el *poema-afiche*, el *poema-sinfonía*, el *poema-objeto*. También, y desde la perspectiva de las poéticas “experimentales”, se encuentra vinculado con la “poesía concreta”, la “poesía sonora”, la “poesía visual”, la “poesía digital”. De ese modo, como notó Roger, se ubica en una inmensa tradición, aún abierta, que va de los « mots en liberté » a los « typoèmes » de Jérôme Peignot, de los « caligramas » a los « logogramas » de Dotremont, de los « poemas-collages » a los « cut-up », de los « poemas simultáneos » y los poemas « polifónicos » a los *poemas-performances*, de los « poemas cubistas » a las creaciones « letristas », de los « poemas sinópticos » a los « espacialistas » (819-825).

⁷ Como reza el verso final del poema, “Todo Pensamiento emite una Tirada de Dados” [“Tout Pensée émet un Coup de Dés”] (Mallarmé, / 401).

⁸ Traducimos entre comillas las palabras del editor de *Cosmopolis*, André Lichtenberger, en una carta del 29 de abril de 1897 dirigida a Mallarmé (citado por Bertrand Marchal en la nota a *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, / 1318).

⁹ La idea de partitura asociada en el prefacio de manera crucial por Mallarmé a la “diferencia de caracteres de imprenta” (I, 391), marcó primero, como señaló Paul Valéry, el anclaje simbolista del poema (779-780). Posteriormente ha suscitado tanto lecturas que han privilegiado lo semántico por sobre lo tipográfico, es el caso de S. Bernard (*Mallarmé et la musique*), como lecturas que han puesto de relieve el aspecto visual o la relación entre ambos, en este último sentido destacamos los trabajos de R. Massin (*La Mise en pages*) y G. Blanchard (“Pour « un coup de dés » télématique”), y remitimos también a la obra de Butor, Michel. “La littérature, l’oreille, l’œil”. *Répertoire III*. Paris: Éditions de Minuit, 1968. Impreso.

¹⁰ El título *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* se disemina por las páginas del poema de manera que leemos: “Un Coup de dés // jamais” (en la página 419 del facsímil de *Cosmopolis*), “n’abolira” (en la página 422) y “le hasard” (en la 425). Sobre la función de esta des-centralización del título véase también Derrida, Jacques. “La double séance”. *La Dissémination*. Paris: Éditions de Seuil, [1972] 1993. Impreso.

¹¹ Sobre esto mismo insistía R. Massin en “La lettre et l’esprit”, colección que fundó en 1960 como director artístico de Gallimard entre 1958 y 1979. Véase Barthes, Roland. “El espíritu de la letra”. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.

¹² Souriau desarrolla la noción de una gramática de la existencia en el Capítulo III, “Les modes spécifiques d’existence”, y describe específicamente lo que llama *modo de existencia sináptico* en la Sección III de ese mismo capítulo, 149-164. Para un desarrollo general de sus conceptualizaciones filosóficas véase la Presentación a la edición de *Les différents modes d’existence* a cargo de Bruno Latour e Isabelle Strengers (“Le sphinx de l’œuvre” 1-75).

¹³ Ampliando una idea de William James, quien notaba la importancia de la corriente de la conciencia que pasa por “un sentimiento de *o*, o un sentimiento de *porque*” (citado en Souriau 154), con el modo de

existencia sináptico Souriau va a retomar la relevancia “del mundo de los *o bien*, o los *a causa de*, los *por*, y ante todo los *entonces* y *después*” (154).