

Un Coup de Dés: el poema-partitura o la concepción de una sintaxis del espacio

PERCIA, Violeta / UBA – violeta.percia@gmail.com

Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra

» Palabras claves: Poesía - Partitura – Sintaxis del espacio – Mallarmé

› Resumen

Abandonando los “trazos sonoros regulares o versos”, Mallarmé inaugura con el poema *Un Coup de Dés jamais n’abolira le hasard* un tipo de *verso prismático* que, contra el aspecto sucesivo de la escritura, multiplica los modos de existencia de lo escrito. A propósito de este poema se ha dicho mucho sobre la importancia de las tipografías y de los blancos de la página, y sobre el hecho de que si “el papel interviene cada vez que existe una imagen” –como dice Mallarmé–, la escritura, y en especial la poesía, deben pensarse también como un dibujo en la superficie.

No obstante, la relevancia de una sintaxis del espacio no fue suficientemente abordada como posibilidad de superar el 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 adecuada la noción de “partitura” para definir su poema.

Tomando la concepción de Étienne Souriau (1943) de una “gramática de la existencia”, desarrollaremos esa noción de partitura en función de una sintaxis del espacio, ofreciendo a la búsqueda del sentido una inflexión decisiva para juzgar los alcances de la relación entre lo visual y lo sonoro.

› Presentación

Un Coup de Dés jamais n’abolira le hasard es el último poema que escribe el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), y aparece publicado en la revista *Cosmopolis* en mayo de 1897, un año antes de su muerte. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la poesía francesa se había encorsetado en un verso sumamente ceñido al endecasílabo y el alejandrino así como a la rima clásica: el soneto cultivado por Baudelaire –y por Mallarmé mismo en sus comienzos–, se terminó ahogado con los poetas parnasianos que usaron el alejandrino hasta la impostura. Hacia finales del siglo XIX, con Verlaine, se introducía la posibilidad 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, un tipo de verso para el cual no hay discrepancia entre un acento de lengua y un acento rítmico–. El verso libre no debe responder ni a una normativa métrica ni a las exigencias de la rima, sus medidas son el soplo, la respiración de cada momento, de cada poeta, la exhalación de un pensamiento o una sensación, una inspiración cualquiera.

El poema *Un Coup de Dés* no sólo desborda el verso libre, ya que excede la noción misma de verso, sino que, por sobre todo, al explotar el verso diluye las unidades lingüísticas que someten las realidades de lo poético y de la escritura al orden signifiante. Queremos decir que el poema *rompe* en pedazos las palabras, las frases y las proposiciones, 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 *habla* sino también visibiliza, insiste, escucha, hunde, corta, escande, hiere, salta, suspende, gusta, ríe o sueña. Esos versos ya no quedan limitados a una *forma*, o signifiante, pero tampoco a una *significación*: un referente, un

estado de cosas o un significado. De ahí que, en el límite de este poema, las figuras retóricas, las reglas de versificación y de dicción pierdan su autoridad sobre las intensidades de la lengua.

› **La operación de *Un coup de Dés***

En un texto que resumía su intención poética, publicado en *Divagaciones* (1897) con el nombre de “Crisis de Verso”, Mallarmé sostenía que el verso es un *complemento superior* porque “filosóficamente remunera el defecto de las lenguas” (2003, p. 209)¹. En otras palabras: salva la fractura fundacional de la lengua entre el sonido y el sentido. Esa falla que se origina en el hecho de que la sonoridad sea intrínsecamente extranjera al sentido y esté separada de él. Pero también en el hecho de que, en el lenguaje, la sonoridad converja en el sentido, considerado como su fundamento último. Esa separación se repite en la escisión entre la voz y la letra, que atraviesa el pensamiento occidental de la escritura y ha tenido en él numerosas implicancias. Pero el correlato más sorprendente es que desde el punto de vista del logocentrismo de una cultura alfabética como la nuestra, la diferencia entre la serie espacial (visual) y la serie temporal (oral) está subordinada a una identidad, por similitud o analogía. Más aún, en la escritura se las considera dos series paralelas, donde la expresión gráfica está completamente subordinada a la expresión fonética. De ese modo se anulan no sólo sus diferencias sino también todo lo que entre ellas circula y se contagia o permea, lo que no se co-responde, y más precisamente el carácter intempestivo de la relación.

Esta subordinación del ver al hablar persiste con el avance de la técnica, filósofo Gilbert Simondon constata que “La civilización del simbolismo oral venció nuevamente sobre el simbolismo espacial, visual, porque los nuevos medios de difusión de la información dieron la primacía a la expresión oral” (2007, p. 118). Es decir que el primado del hablar como determinante sobre el espacio y los espaciamientos regula la velocidad y los desplazamientos del pensamiento en el sentido trascendente de una lógica de proposiciones, esto es una lógica racional, conclusiva o dialéctica, sintética o analítica. Es el triunfo de la lógica del relato, que corresponde no sólo al ideal del realismo narrativo, sino a todos los realismos que se fundan sobre un ideal de coherencia, cohesión y homogeneidad.

No obstante, como mostró Anne-Marie Christin en *L'image écrite*, existen otros modos de escritura, que nacen ligados a una comprensión distinta del espacio, que la autora llama *pensamiento de la pantalla*. “La escritura – nos dice – 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 ella” (1995, p. 7. Yo traduzco).

Las escrituras alfabéticas logran superponer las dos series (fónica y gráfica), contrastarlas, haciendo pasar la interpretación de cada una por la diferenciación con la otra (según el modelo epistemológico del signo, de matriz saussuriana), y producir 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 significativo y uno significado) y arma un sistema, una estructura, que entraña la identidad en el sentido, que determina el buen sentido. De modo que 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 la prosa observamos ese efecto: la linealidad de la escritura provoca la ilusión de una identidad, de una continuidad, entre el sentido y el sonido. Pero esa continuidad más allá de la ilusión que genera el relato, de la unidad que crea el pensamiento, es radicalmente heterogénea. La experimentación en la poesía de finales del siglo XIX y comienzos del XX, de lo cual este poema del que hablamos es un momento *originario*, vuelve a instalar la relevancia de ese hiato entre las dos series, y a revalorizar los elementos heterogéneos que componen una escritura. A su vez, 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, con la espacialidad de los sonidos, con las cacofonías, los *double entendre*, y las semejanzas sin semejanzas entre ideas o términos. La danza, un arte también del espacio, ha sido tomada para indicar esta diferencia entre las direcciones fuera de sentido en la poesía y los trayectos lineales o los rectos itinerarios de la prosa, no sólo Paul Valéry (1936) oponía la danza a la marcha resaltando esto mismo, sino también Mallarmé concebía la danza como una “escritura corporal” (2003, p. 171) y consideraba el Ballet como “la forma teatral de poesía por excelencia” (2003, p. 175).

¹ En adelante, todas las traducciones de Mallarmé son mías.

Esta nueva comprensión del espacio llevada a la escritura se da en un doble sentido, por un lado asumiendo la importancia del ver; y por otro, comprendiendo el espacio no sólo por su profundidad, o como un camino que se extiende en línea recta entre dos puntos, hacia un fin o desde un origen, sino por su superficie, ganando así todas las direcciones, pero también el aspecto intensivo del espacio, sus zonas sensibles: aquello que la danza llama a observar: el espacio como disposición, como geografía y como movimiento. De esta manera, en el poema, y en estos dos sentidos, el tiempo de la lectura se *espacializa*. El espacio de la página no se reduce a líneas o planos, sino que traza una constelación donde proliferan los sentidos (las direcciones) pero también los intervalos. La superficie evita el relato, salta del tiempo sucesivo a una imagen intemporal. El sentido aparece diseminado en la página. Esta visibilidad de los enunciados, de las palabras fragmentadas, desorganiza las dos series (es decir, tanto el tiempo como el espacio), permite una visión simultánea y divergente, no jerarquizada, del sonido y el sentido, evidencia 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 luminarias antes de componer una tirada, o desplegarse entre el título (o idea). Se produce una interrupción del tiempo cronológico, o cronométrico, en función de un tiempo sin dirección, que *salta a la vista*. Por esto mismo, la voz adquiere consistencia (no meramente referencial, ceñida a la designación o a la proposición), se trata de una densidad que proviene del modo en que se tensa la letra en el espacio, se repite y se dinamiza. El poema nos muestra que no se puede leer todo, que hay espacios que hay que saltarse o dejar pasar. Pero nos muestra también que no se puede volver a pasar por esos espacios sin que la lectura cambie de velocidades o de intervalos, advirtiéndolo a su paso una nueva intensidad. La palabra se convierte no sólo en una dimensión enunciable, legible, sino también en un espacio, visible, habitable.

Algunas “Observaciones” de Mallarmé sobre el poema

En una conferencia que Mallarmé brindó en Cambridge y en Oxford en el año 1894, conocida como “La Musique et les Lettres”, 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” (2003, p. 75), en tanto que para ella la duración pasa por “una división espiritual apta para el tema” (*ibíd.*). Su *diferencia* reside en esa *visión simultánea* y en esa *división original* que remiten, a la vez, al instante de aparición y a la duración de la idea, que ahora ya no se limita en la duración de la frase porque al ingresar en la geografía de la página su duración es la duración de la mirada.

Algunos años después de aquella conferencia, cuando Mallarmé publica *Un Coup de Dés*, la revista le exige que escriba unas breves “Observaciones relativas al poema”, atendiendo al carácter experimental e innovador del texto que, tal como expresa el editor, se temía provocara resistencia en los lectores más “conservadores” debido a su “extrañeza tipográfica” (1998, p. 1318).²

En esa nota que oficia de prefacio, Mallarmé va a definir la confección del poema en los términos de una *subdivisión prismática de la idea* –el verso mismo representa esta subdivisión, por eso es un verso libre extremado o *verso prismático* que convierte al poema en una roca de cristales superpuestos. Se anuncia en la figura del prisma la importancia del ver sobre el hablar. A la vez, ya no hay una profundidad o un Sentido, sino superficies (caras del prisma) multiplicadas, que juegan con el fondo y el sin-fondo del sentido. Se produce así una especie de *clivaje* de la idea: superficies laminares donde la idea del poema se pliega y despliega. Pero además, al trazar una diagonal más próxima a la partitura musical que a un sistema signifiante, el poema deja en suspenso las unidades lingüísticas (signifiante, palabra, frase, proposición). Esas unidades han sido abiertas y entre ellas el poema inventa un tipo de composición que ya no es lineal y para la cual se plantea la irreductibilidad de lo visible. Los blancos en la página, las disposiciones cosmogónicas de las palabras, las tipografías y los tamaños diferenciados, indican las pausas, el ritmo, las insistencias o velocidades de elocución, las intensidades de la dicción. Es decir, hacen sensibles a la escritura los rasgos suprasegmentales de la lengua. Así dispuestos, esos segmentos exceden la frase, y el verso convencional. De ahí que la idea resulte subdividida en múltiples direcciones: pues se han subdividido los motivos al interior de las series. Las

² 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*, de las *Œuvres Complètes* de Mallarmé, en la edición de La Pléiade, p. 1318).

líneas de la frase ahora divididas 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. En el espacio así dispuesto (por los blancos, por las tipografías) ya no hay centro, no hay tema, 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.

El poema-partitura

Mallarmé (1998) dice que el poema es “para aquel que quiere leer en voz alta, una partitura” (p. 391). De modo que puede ser “tocado” o “jugado” 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” (p. 1319). Al mismo tiempo que aclara que el poema es “un ‘estado’ que no rompe para nada con la tradición” (p. 392). Y es que, en efecto, la indicación de la partitura supera al verso escandido de la poesía clásica, introduciendo en la lengua de la poesía la *atonalidad*. Indicando las inserciones de la palabra en la textura, su duración, su suspenso, su intensidad.

La reversibilidad del poema parte de una idea también expresada en esas “Observaciones”: el poema es una ficción hecha con detenciones fragmentarias de la frase anunciada en el título. La operación es la siguiente: la letra capital del título se despliega en el poema, el poema se repliega en el título; todo sucede “por precipitación, en hipótesis; se evita el relato” (Mallarmé, 1998, p. 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 ni principio ni fin, sino pliegues de un solo paño.

El deseo de un *espaciamiento de la lectura* supone quebrar la linealidad, y si uno mira el poema, las líneas quebradas dibujan un zig-zag. Las formaciones topológicas del poema romper con lo sucesivo, pero también le dan un volumen a la voz.

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 volumen y la velocidad de la voz gracias al dispositivo de la escritura musical (que indica cómo hay que disponerse para “tocar” el poema). De ese modo, se recupera, a la vez, la importancia significativa de la superficie y la cavidad cavernaria de la voz. Todo sucede al llevar a la superficie los fondos de la figura, es decir, los intervalos: en ellos se puede concebir los silencios, y también los acentos, las insistencias y los tensores, las variaciones en la línea temporal de la voz y el descentramiento del texto. Los intervalos no son “un tiempo muerto” de la lectura, sino que constituyen, como señala Christin, “su dinámica semántica y su sintaxis” (1995, p. 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 así hacer sensible el texto, en compensación de una textualidad preeminentemente intelectual como la de la prosa. Es decir que la superficie de la página, el juego de intervalos y figuras, se gana como una zona sensible donde las intensidades y los tensores del texto afloran.

› **Sintaxis del espacio**

Gilles Deleuze observaba, en *Diferencia y repetición* (1988), la existencia de obras que son por naturaleza problemáticas: se trata de aquellas en las que “la identidad de la cosa leída se disuelve realmente en series divergentes definidas” (p. 136). Cuando entre esas dos series, la visual y la sonora, se ha abolido la semejanza (la identidad y la relación que va del modelo a la copia, o del significante al significado), vale decir, una vez que se les reconoce su heterogeneidad: la suma de las series no converge en un fundamento sino que es un *caos informal*, un caos que crea. Esta problematicidad se vinculaba para Deleuze con una característica de la obra de arte “moderna”, que había notado Umberto Eco en *La obra abierta*: el hecho de que ésta carecer de centro o de convergencia. La obra de arte piensa como *experimentación*, por eso no tiene otra ley que su propia repetición en una representación infinita que se esfuerza por multiplicar las figuras y los momentos.

Esta diferencia y divergencia inherente de las series significa que el sentido ya no se encuentra ni en una ni en la otra, ni en su conciliación, ni en la coherencia de un enunciado, ni en la cohesión de un texto, ni en la voz ni en la letra, ni en la transmisibilidad, ni en la ley. Es en lo “disperso”, como muestra Deleuze, donde está la realidad sub-representativa, la experiencia real (1988, p. 135).

Ahora bien, los elementos heterogéneos o las series abiertas no se adicionan simplemente sobre la página, sino que son los intervalos los que crean su dinámica semántica o sintaxis.

Étienne Souriau (2009) propone pensar “diferentes modos de existencia” que permitan dar cuenta del proceso que va de la potencia a la obra (sin reducirlas ni a una estructura fenoménica ni a una trascendencia metafísica). Si bien no tendremos ocasión de desarrollar su propuesta aquí, nos interesa la noción de *gramática de la existencia* a la cual concierne aquello que Souriau llama: *modo de existencia sináptico*, que refiere a “un reino de transiciones, de conexiones” (2009, p. 152) por oposición al mundo óptico. El modo de existencia sináptico no debe confundirse con el pasaje de la idea a la obra, pues es el *modo de la transición* (*hace* la transición).

Siguiendo una comparación filológica tomada de la oposición, proveniente de la lingüística, entre *semantemas* y *morfemas*, Souriau llama existencia *morfemática* a aquella que expresa las transiciones y los cambios reales, por oposición a los *semantemas* que comunican con lo fenoménico (2009, p. 154). Lo sináptico en el orden morfemático corresponde a los cambios activos y reales, a los modos o transiciones del acontecimiento. Ese modo general de lo *sináptico* se modula bajo diferentes modos de existencia (por ejemplo: existencia *por*, existencia *con*, existencia *ante*). La existencia, en todas esas modulaciones, se confiere no a uno u otro término de la relación (ni al sujeto ni a la predicación, tampoco al conjunto), sino en ese *por*, *con*, *ante*. La sensación de *por* o la sensación de *con*, o la de *ante*, indican una existencia *transicional* entre los modos de la transición. Desde la perspectiva del *modo de la sinapsis*, el verdadero existente no es ni el sujeto ni el atributo, sino la relación inherente.

El espacio y el espaciamento: la *espaciación* en la página, tienen para nosotros esta cualidad morfemática. Es decir que esos elementos heterogéneos que componen el poema se *disponen* como modos de posicionarse *ante*, *con*, *por*, *bajo*, *entre*, ellos. La diferencia de las series no reside ni en la serie espacial subordinada a la temporal, ni en la convergencia o conciliación de ambas, ni en el poema como totalidad, sino en esas transiciones o conexiones entre ellas. En la escritura, en la página, esa *morfemática* del espacio permite pensar también su sintaxis (su dinámica semántica).

En el orden del espacio, los intervalos, la disposición, el dibujo y las figuras, actúan del mismo modo que “ese material gramatical (comparaciones, preposiciones, artículos, etc.)” (Souriau, 2009, p. 154) que pertenece al modo de existencia sináptico. Williams James observaba la importancia de la corriente de la conciencia que pasa por “un sentimiento de *o*, o un sentimiento de *porque*” (citado en Souriau, 2009, p. 154), y Souriau retoma esos modos gramaticales de existencia: “el mundo de los *o bien*, o los *a causa de*, los *por*, y ante todo los *entonces* y *después*” (2009, p. 154). En el mismo sentido, todos los espaciamentos en la página (intervalos, disposiciones, tipografías, figuras) deberían considerarse como *verdaderas existencias* que hacen transiciones entre las series: son *el modo en que se da* el pasaje entre ellas, de ahí que *hacen* sentido.

› **A modo de cierre**

Mallarmé definió su poema como una “partitura” donde las tonalidades y las claves indican cómo hay que prepararse para tocar lo que sigue. Esto supone para la escritura “un espaciamento de la lectura” que permite una visión simultánea –a la vez, del instante de aparición y de la duración de la idea-, 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 pero mantienen su diferencia. Ese tratamiento de la imagen también le permite pensar un tratamiento de la noción misma de partitura susceptible de abordar la escritura alfabética como una escritura musical donde se inscriban los signos del ritmo, la velocidad, los tonos y silencios.

El poema considerado como una partitura activa un dispositivo que ya no se ciñe al binarismo del signo que reclamaba la centralidad del sentido bajo el elemento de la representación, sino que ahora traza un diagrama o composición de elementos heterogéneos. La serie oral y la serie visual no son aquí 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 según la cual la existencia de la series no se piensa ni en sí misma, ni en la relación, sino en las transiciones, conexiones o detenciones por las que pasa esa relación. Evidenciando así que los intervalos y los signos *hacen* sentido.

Al concebir el valor de una sintaxis del espacio considerando este modo de existencia sináptico de las series (en las transiciones y conexiones de la serie visual y la serie temporal) podemos observar lo que pasa entre los signos y el poema, y salir de la relación dialéctica entre forma y significación. Ya no estamos en el plano de la idea o la significación, sino situados en el acontecimiento (indudable e inasible) del sentido.

Bibliografía

Christin, A-M. (1995). *L'image écrite*. Paris, Flammarion.

Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar Universidad.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.

Mallarmé, S. (1998). *Œuvres Complètes*, I. Éd. Présentée, établie et annoté par Marchal, B., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé, S. (2003). *Œuvres Complètes*, II. Éd. Présentée, établie et annoté par Marchal, B., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires, Prometeo.

Souriau, E. (2009). *Les différents modes d'existence*. Suivi de "Du mode d'existence de l'œuvre à faire". Présentation Stengers, I. et Latour, B., Paris, Presse Universitaires de France.

Valéry, P. [1936] (1956). « Philosophie de la danse ». En *Œuvres, tome I, Variété*. Paris, Gallimard, pp. 1390-1403.