

QUENTIN
MEILLASSOUX
UN COUP DE DÉS
*ou a divinización
materialista da hipótese*

Euseino?
Rúa do Sol

Rúa do Sol 2

Un Coup de dés
ou a divinización materialista da hipótese

Outras obras de Quentin Meillassoux
en Euseino? Editores

“Do materialismo especulativo
(entrevista con Rick Dolphijn e Iris van der Tuin)”

(*Anotacións sobre literatura e filosofía,*
nº 5, xuño de 2014)

Tempo sen devir
seguido de “Continxencia e liberdade:
unha comparación entre materialismo especulativo
e ciencia experimental”, por Anna Longo.
(col. Casabranca 4)

Quentin Meillassoux

Un Coup de dés
*ou a divinización
materialista da hipótese*

Traducido do francés por
Carlos Lema

Euseino?

Materialismo alén do ateísmo

Título orixinal

Le Coup de dés, ou la divinisation matérialiste de l'hypothèse

Conferencia pronunciada o día 6 de maio de 2012
na Miguel Abreu Gallery de Nova York.

Para a realización desta tradución empregouse o orixinal francés inédito, facilitado polo autor, e consultouse ademais a edición realizada en inglés por Robin Mackay para o volume VIII, "Casino Real", da revista *Collapse*, publicada por Urbanomic (Falmouth, 2015). Agradecemoslles a ambos a xentileza da súa colaboración.

Primeira edición en PDF, outubro de 2017

NON VENAL

Euseino? Editores

Fundación Euseino?

Rúa do Brasil 40-42, 5º Esda. 36204 Vigo, Galicia

<http://euseino.org>

ISBN 978-84-945621-4-3

Dep. Legal VG 635-2017

Propoño aquí explicarlles cal foi o meu obxectivo e o meu proxecto teórico en *Le Nombre et la sirène, un déchiffrage d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.^{*} Trátase dunha especie de pescuda sobre o poema de Stéphane Mallarmé coa que tento prolongar e ao tempo modificar certa tradición de comentarios. Desde a posguerra, Mallarmé é sen dúbida o poeta máis comentado polos filósofos: Jean Hyppolite, tradutor para o francés da *Fenomenoloxía do espírito*, Sartre, Deleuze, por outra banda de maneira bastante negativa, Lyotard e Badiou, por exemplo, propuxeron comentarios de *Un Coup de dés* que ocuparon unha posición por veces estratéxica nos seus propios dispositivos de pensamento. Entre os filósofos

^{*} O autor refírese ao seu libro *Le Nombre et la sirène*, París: Fayard, 2011. (N. do T.)

fos franceses e Mallarmé hai, sobre todo desde a posguerra, unha relación absolutamente singular que cos outros poetas non chega ata ese punto.

Non se trata de que eu retome esa historia, a historia dunha recepción, senón de intervir no contexto de semellante herdo filosófico ao tempo que poético a través dunha tese específica que concirne o que hei chamar un “feito material” de *Un Coup de dés* e cuxo alcance coido que atingue o conxunto da súa interpretación.

Os lectores de *Après la finitude** sen dúbida hanse preguntar por que me interesei en *Un Coup de dés* —que vencello pode ter este estudo coas posicións especulativas que eu desenvolvo a propósito da continxencia necesaria de todo o existente. Habería moitas cousas que dicir verbo disto mais habían ser longas de máis para seren expostas aquí: e, sobre todo, incomprendibles, pois na análise que propoño do poema non se explica o seu senso. Daquela, vou dicir simplemente isto, algo que é a evidencia mesma: *Un Coup de dés* é, polo que eu sei, o meiran-

* *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, obra de Quentin Meillassoux publicada en 2006 na que expón a cerna do seu pensamento. (N. do T.)

de poema enteiramente consagrado ao Azar eterno e ao papel do ser humano —e especificamente do poeta, no caso de Mallarmé— fronte a ese absoluto sombrizo no que se recoñecen os modernos. O que me deixa abraiado na obra deste poeta é que a súa relación cun Azar entendido como insuperable non o fai renunciar á esperanza do *divino* —e iso dunha forma extraordinariamente orixinal que deseguido vou tentar desvelar.

Velaí ese xesto, e sobre este punto quero insistir antes de tratar do poema, ese xesto que é plenamente *materialista* —e que me interesa, daquela, en tanto que materialista: pois, punto fundamental que cómpre entender para apreixar o senso da miña propia traxectoria, o materialismo non é un ateísmo. O *materialismo*, en efecto, *non consiste en negar os deuses senón en materializalos*. Evidentemente, é Epicuro quen funda ese xesto: para el, os deuses existen, mais non son os da multitude, os deuses da relixión e da superstición aos que se teme e aos que se reza. Os deuses epicúreos son seres atómicos, de feito inmortais, porque, ao nacer por azar nas rexións intercósmicas nas que as ganancias atómicas sempre son equivalentes ás perdas atómicas, conservan indefini-

damente os corpos. Por iso os deuses non se preocupan por nós e non nos concirnen: non se poden ocupar de asuntos terrestres, xa que son inmortais a condición de permanecer onde están. Por iso mesmo tampouco son esencialmente diferentes de nós: nós somos idénticos aos deuses, agás que somos mortais, punto de importancia relativa. A filosofía materialista é, daquela, a que sabe como poder ser semellante a un deus entre os seres humanos. Pois ser divino só é estar ateigado de vida, o mesmo que o pode estar un deus, o tempo dun momento igualmente feliz para un ser humano ou para un deus: o que nos devolve á felicidade de satisfacer as necesidades limitadas da nosa natureza. A felicidade de satisfacer a sede cunha pouca de auga iguálanos ao divino en tanto que este é quen de calmar a súa propia sede.

Alén do epucureísmo estrito, pódese dicir que o materialismo consiste nese pensamento fondo, tanto tempo esquecido, que nos desvela unha *norma* divina para a vida enteiramente peñorada por un absoluto azaroso. “Norma” débese entender no senso do latín *norma*: escuadro. A norma divina do materialismo permite ao suxeito “estar escuadrado”, atopar a súa verticalidade sen relixión nin metafísica:

esa norma non o separa dos deuses senón que, ao contrario, lle dá acceso ao deus verdadeiro, material e nado do azar. De aí vén a fasquía poderosamente irrelixiosa do materialismo. O ateísmo, en efecto, sempre é impotente contra as relixións: pois, ao se contentar con negar os deuses relixiosos, permanece obsesionado pola súa ausencia e non cesa de reconducir o que rexeita —como o mesmo termo indica: a-teo, o que só se define negativamente fronte ao deus relixioso e con respecto a el. Por iso, o ateísmo non cesa de reconducir o que rexeita cara ao modo da ausencia e da obsesión, despregándose ao infinito na súa propia impotencia. O materialismo, de seu, satura o espazo do pensamento co absoluto —puro non-senso do Azar— e co que eu chamo o Último —deuses puros e azarosos, as creacións máis logradas dun devir perfectamente absurdo. Ao construír a súa vida e o seu pensamento entre estes dous extremos, entre o Non-senso do absoluto e o logro continxente do divino, o materialismo dispón a súa loita e a súa crítica das relixións como metafísicas. Contra o escepticismo, afirma que o absoluto é pensable —pois negarlle ao pensamento que se apropie do absoluto é entregalo á crenza pura de toda razón, na que o

escepticismo é desde sempre o aliado fiel da fe. Contra o ateísmo, afirma que os deuses son reais, materiais, e que orientan a nosa existencia sen a alienar. Contra a metafísica, submisa ás diversas formas do principio de razón, denuncia as pseudonecesidades da ideoloxía, que xustifica os poderes presentes ou os que han vir, e desvela a continxencia real baixo as esencias falsas e as idealidades pretendidas.

O materialismo —se o relacionamos co xesto de Epicuro, sen o reducir á forma que lle deu ese filósofo—, só o materialismo pode esperar, creo eu, liberarnos dos deuses relixiosos. Mais o paradoxo é que o materialismo nos libera tamén dos seus deuses propios, dos deuses materiais que teoriza como últimos extremos precedeiros do azar. Pois a singularidade do materialismo —posición moito máis irrelixiosa ca a negación dos deuses— consiste en dicir que os deuses existen mais que son *secundarios*. Se cadra son os modelos mais non son os mestres: son “patróns” que permiten debuxar máis facilmente as vestimentas da nosa existencia —mais o “patrón” ten menos importancia ca a roupa feita a partir del. Que os deuses existen continúa a ser importante para Epicuro, é certo, mais é moito menos importante ca a maneira

de gobernar a túa vida aquí e agora ao te modelar partindo da realidade deles. Para Epicuro os deuses existen, si: e, daquela, ¿que? Iso só preocupa de maneira secundaria ao sabio, que se ocupa dos seres humanos máis ca dos deuses. Os deuses non se preocupan por nós e nós preocupámonos máis dos seres humanos ca dos deuses. Iso é máis ben o contrario da idolatría: non facer do deus, co pretexto de que existe, o que é máis importante. Facer que os deuses existan mais para deixalos en segundo lugar: non para obedecelos senón para servirnos do coñecemento que temos deles co obxectivo de non nos preocupar *máis ca iso* e vivir ante todo plenamente como ser humano entre os seres humanos. Slogan totalmente materialista: deus existe, realmente pode existir, é un feito, mais iso non é o esencial.

Ese é o xesto materialista que eu intento, ao meu xeito, facer revivir hoxe nas miñas propias investigacións filosóficas. Creo que o materialismo, por unha banda, debe radicalizar o non-senso e a continxencia do absoluto; e, pola outra, debe pensar a configuración divina que a continxencia máis radical permite facer existir —sen necesidade, mais polo menos como unha virtualidade por sempre real do

devir absurdo. Abofé que eu non creo que os deuses existan como produto sobranceiro de encontros atómicos azarosos —mais si creo que o materialismo consiste por enteiro en pensar a emerxencia máis sobranceira da que a continxencia sexa capaz: que o materialismo consiste en trazar o plano do posible máis extremo e en vivir segundo o efecto intenso que ese posible produza na existencia logo de a entender como un posible real e non como unha ensoñación.

O metro e o código

Mais non cheguei ata aquí para lles expoñer durante máis tempo como intento facer revivir o xesto divino do materialismo auténtico. Cheguei ata aquí para lles demostrar que iso é precisamente o que Mallarmé xa fixo, dun xeito que só a el pertence, en *Un Coup de dés*: producir un poema que eu denomino autenticamente, e non superficialmente, ateo porque fai emerxer unha configuración que, co único poder do Azar, el quere divina e, así e todo, plenamente humana. Un deus materialista goberna esas páxinas e, polo tanto, un deus secundario —que só pretende producir un efecto nas nosas vidas, sendo a túa vida incluso máis importante que o deus de Mallarmé. Como conclusión de *Le Nombre et la sirène*, digo, en efecto, que *Un Coup de dés* é dun “ateísmo exacto”. Mais definín con ironía ese ateísmo

exacto de Mallarmé precisamente como o contrario do ateísmo: como aquilo que fai do divino a articulación do Si Mesmo e do Azar —logo como aquilo que deixa de ser un ateísmo para devir un materialismo verdadeiro e denso. Trátase desa renovación mallarmeana do xesto epicúreo da que agora lles vou falar.

Imos voltar, entón, á pescuda desenvolvida no meu libro. O feito material do que xa lles falei en relación con *Un Coup de dés* é un procedemento de encriptación. Por dicilio bruscamente, estou convencido de que o poema de Mallarmé está codificado. Afirmar semellante cousa é delicado, pois a cuestión do código, do código secreto, da encriptación, pode parecer unha tese fantasiosa, sobre todo referida a un poeta tan hermético coma Mallarmé: semella que, coma un principante malpocado, eu confundido a dificultade real da poesía mallarmeana coa idea infantil dun segredo cuxa chave estaría perdida. O que lles vou tentar demostrar, así e todo, é que *Un Coup de dés* está cifrado, que hai razóns moi precisas para pensar iso e que o interese final non é o que está cifrado no poema senón o feito mesmo da encriptación.

O que é completamente orixinal na obra de Mallarmé é, en efecto, que tentase utilizar esa cuestión da encriptación para resolver problemas da súa época que concirnen en particular, como imos ver, a cuestión da *métrica*, é dicir, a cuestión do poema escrito segundo formas regulares e xa non en verso libre. Ata *Un Coup de dés* (redactado en 1897 nas súas dúas versións), Mallarmé só escribe poemas de formas regulares, é dicir, que adopta unha métrica venciada a formas fixas coma o soneto, ao reconto de sílabas e á rima. Faino incluso cando, desde 1887, se atopa perante esa forma nova, ou fronte a ese rexeitamento da forma que é o verso libre. Verso libre que, para a xeración poética nova (Kahn, Laforgue, Rénier, Vielé-Griffin, Verhaeren, etc.), xa non ten que obedecer reconto de sílabas ningún, formas repertoriadas nin regras rítmicas. Pola contra, ata 1897, Mallarmé mantén a métrica, que en senso estrito designa o reconto de sílabas e, en senso amplo, todas as regras poéticas herdadas esencialmente do século XVII, xunto coas transformacións marxinais permitidas polo romantismo. Faino así malia ter unha opinión favorable sobre o verso libre, cuxa modernidade percibe decontado, e iso ao contrario

dos parnasianos (Leconte de Lisle, Heredia) que condenan o verso libre como unha argallada. De súpeto, en 1897, todo iso voa polos aires e temos un poema aínda máis audaz formalmente ca o verso libre, trátase precisamente de *Un Coup de dés*. O enigma é que non hai mediación entre a métrica estrita de todos os poemas mallarmeanos, que conteñen atrevementos mais que non chegan á transgresión versolibrista, e este poema abraiante de transgresión tan aparente que, cando aparece publicado por primeira vez en 1897, ninguén realmente entende, tampouco os versolibristas. Para entender mellor o senso desta ruptura brusca que vai da métrica ao verso máis que libre, vou intentar demostrar que *Un Coup de dés* verdadeiramente non é unha forma, aínda que fose exacerbada, de verso libre —xa que non é un rexeitamento intensificado da métrica— senón que procede dunha lóxica absolutamente diferente e que esa lóxica é necesaria para a descuberta dun procedemento de cifrado.

En efecto, ese procedemento, por moi estraño que poida parecer, vainos dar o senso desa ruptura extrema. Tamén cómpre dicir agora que esa interpretación do cifrado non xorde de ningures, ou non

xorde, se se quere, desa parte fantasiosa dos lectores de Mallarmé —sempre hai quen gusta de descubrir na súa obra un esoterismo de pacotilla, unha cábala, ou un trasfondo de sabedoría antiga. Nós situámonos máis ben no ronsel dunha proposta singular, a de Mitsou Ronat e Jacques Roubaud, que foron os primeiros en comprender, na súa reedición do poema en 1980, que en *Un Coup de dés* tiña que haber un procedemento de cifrado e que este tiña por finalidade ser unha defensa paradoxal da métrica. Imos ver que a miña interpretación do código de *Un Coup de dés* non é exactamente a deles mais a tese de Roubaud e de Ronat, que é moi importante, é que *Un Coup de dés*, malia parecer ser o poema da modernidade extrema, do abandono radical da métrica, *é de feito unha defensa do metro*. Trátase dun poema que defende unha métrica determinada. Así e todo, ao contrario de Ronat e Roubaud, eu non creo que se trate da defensa da métrica antiga e, en particular, do alexandrino, senón máis ben dun metro novo e dun tipo de reconto tamén novo. *Un Coup de dés* é un eloxio do reconto en poesía e unha apoloxía da tese segundo a cal o que distingue esencialmente a poesía da prosa é que quen conta, quen

“calcula”, é o poeta. O que non calcula é o prosista mais quen sempre calculou, claro que nun senso rítmico e non soamente aritmétrico, e para quen o número conta, é o poeta. Polo tanto, *Un Coup de dés* trata fundamentalmente do papel do número na poesía e defende dunha maneira completamente inédita a esencialidade do metro.

O *Maître* e o poeta-príncipe

Ora, para que esa tese sexa ben clara, cómpre comezar por lembrar certas cuestións referidas ao poema.

O poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* aparece por primeira vez en 1897 nunha revista chamada *Cosmopolis*. Está precedido por unha observación do autor e por unha nota da redacción (realmente, de Mallarmé mesmo), na que se intenta “tranquilizar” os lectores. Mais o poema publicado en 1897 aparece cunha composición tipográfica que non respecta os desexos do poeta. O texto, distribuído en páxina dobre na versión definitiva, na edición de *Cosmopolis* está composto en páxina simple. A versión final, da que se fala habitualmente, aparecería moito despois. Mallarmé preparara unha segunda versión no decurso do ano 1897, versión que debería ir ilustrada con catro litografías de Odi-

lon Redon. Trataríase, daquela, dun poema ilustrado; mais Mallarmé finou en setembro de 1898 e a nova edición, que ía ser unha edición de luxo publicada por Vollard, endexamais vai ver a luz. O texto queda máis ou menos esquecido ata que o seu xenro Edmon Bonniot o publica na *Nouvelle Revue Française* cunha tipografía que non é fiel á vontade de Mallarmé e precedido polos textos de presentación da edición de *Cosmopolis*. Esta edición é de 1914, o mesmo ano no que se publican os *Calligrammes* de Apollinaire. O contexto de recepción, o do modernismo, vai influír durante moito tempo na comprensión do poema, mentres que Mallarmé vén do simbolismo e, polo tanto, doutro campo literario. O texto, así e todo, queda nunha especie de limbo, pois os simbolistas xeralmente non o recoñecen como representativo do seu propio movemento, debido á súa audacia formal, que vai alén de todo atrevemento simbolista, verso libre incluído. O texto é, entón, capturado pola tradición modernista, o que vai dar pé a unha serie de contrasensos, por outra banda moi fecundos, mais que van deixar de lado toda a cuestión da métrica, cando era esta precisamente a que preocupaba a Mallarmé.

Pasemos á descrición do texto en si. *Un Coup de dés* abrangue once páxinas dobres que Mallarmé denomina “Páxinas”, con maiúscula, e que representan a unidade formal do poema. Ningunha desas páxinas dobres está numerada mais eu, a pesar diso, vouñas numerar de I a XI como axuda para nos referir ao texto. A orde de lectura é a usual: *Un Coup de dés* comeza na parte superior esquerda, lese de esquerda a dereita e de arriba abaixo mais as liñas do texto lense tendo en conta o espazo completo da páxina dobre, non da páxina normal. É, daquela, a páxina dobre a que constitúe a unidade de lectura do poema: a novidade formal é que, a cada pouco e para completar a lectura, se cruza o abismo central do libro. Outras novidades formais saltan á vista: utilízanse caracteres e corpos tipográficos diferentes, o que permite construír as frases con capitulares, caixa alta, caixa baixa, itálicas, etc. Utilízanse procedementos dos anuncios e dos carteis, xa que é coñecido que Mallarmé se interesaba moito na derradeira e na cuarta páxina dos xornais da época, que eran precisamente as páxinas dos anuncios.

¿Cal é, entón, a “trama” do poema? Seica *Un Coup de dés* xira en conxunto arredor da exposición,

apenas suxerida, dunha escena dun naufraxio: parece ser que un navío acaba de naufragar en medio dunha tempestade (Páxina III) e que só sobrevive un “Maître”* (suponse que se trata dun contramestre da tripulación), do que nada se sabe. A única “acción” de todo o poema consiste en que ese Maître apreixa no puño varios dados, con certeza dous, que dubida se lanzar contra as ondas embravecidas, as mesmas que o van engulir nun instante. As páxinas seguintes describen o que sucede despois da desaparición do Maître, sen que se saiba se lanzou ou non lanzou os dados antes de afogar. Si se sabe que dubidaba en completar o xesto mais non se di nada da súa decisión final.

A incerteza do lector é evidentemente grande fronte a unha escena tan estraña: non se sabe por que o Maître se preocupa por unha tirada de dados cando o seu barco afundiou e el tamén vai ser engulido polo mar; non se sabe que vai facer, tampouco se sabe que foi o que fixo. Todo o que se nos di despois da escena na que se describe a súa vacilación

* É imposible atopar en galego algo equivalente á homofonía francesa entre *maître*, neste caso “contramestre”, e *mètre*, en referencia ao metro versal. (N. do T.)

(Páxina IV) é que hai un remuíño polo que, sen dúbida, son tragados tanto o barco coma o heroe —remuíño arredor do cal dá voltas o chapeu do Maître, o seu pucho, e tamén a pluma que formaba parte dese mesmo pucho, o penacho (Páxinas VI-VIII). Pucho e penacho ensúmense tamén no remuíño e, cando xa non queda nada nas ondas, atopámonos fronte a un mar, “*inférieur clapotis quelconque* [unha especie de axitación inferior]” sobre a que xa nada acontece (Páxina IX), de aí a declaración en caixa alta “rien n’aura eu lieu que le lieu [nada ha ter lugar, só o lugar]” (Páxina X). Semella que nada aconteceu, que, ao recuperar a súa monotonía va, o mar suprime todos os actores do drama. Mais, de súpeto, o ceo nocturno, estrelado, parece animarse, coma se os astros se puxesen en movemento ao xeito dunha tirada de dados estelar. Substituíndo a tirada de dados do Maître, é o ceo o que lanza os dados e o resultado resplandece, unha constelación desprégase, é o Septentrión o que ilumina o ceo coma os sete puntos de dous dados tirados á vez. Ao remate do poema hai coma un xogo figurativo no que a forma do Septentrión se reproduce dúas veces mediante a forma do texto (trátase do único momento no que a confi-

guración do texto parece adquirir unha fasquía mimética), coma se se quixese suxerir que esa configuración estelar é a que dá senso ao drama.

Iso no que se refire á progresión xeral do poema. Por outra banda, o texto está constituído por tres proposicións principais sendo o resto un rebumbio de incisos que complican o desenvolvemento deses enunciados principais. As palabras das proposicións principais percorren o conxunto do texto. A primeira proposición, que repite o título, “Un coup de DÉs jamais n’abolira le hasard [Unha tirada de DADOS endexamais vai abolir o azar]”, aparece escrita en capitulares grandes nas Páxinas I a IX, nunha serie de incisos que non podo reproducir completamente,* sendo o principal o da Páxina II: “Un coup de dés jamais / quant bien même lancé dans des circonstances / éternelles / du fond d’un naufrage / n’abolira le hasard [Unha tirada de dados endexamais / mesmo feita en circunstancias / eternas / desde o fondo dun naufraxio / vai abolir o azar]”. Os incisos desta frase introdúcense daquela uns nos outros durante as nove primeiras Páxinas. O segun-

* Véxase o texto do poema ao final do libro. (N. dos Eds.)

do enunciado principal, que intervéñ nas Páxinas X e XI, é “rien / de la mémorable crise / n’aura eu lieu que le lieu / excepté / peut-être / une constellation [nada / da crise memorable / ha ter lugar, só o lugar / agás / se cadra / unha constelación]”. A terceira proposición principal, moi diferente das dúas precedentes, pois o enunciado está separado do resto do texto, mesmo visualmente, é o enunciado final, que chega, despois do drama, como unha moral nunha fábula, e que non está acompañada por inciso ningún. Lese simplemente: “Toute Pensée émet un Coup de Dés [Todo Pensamento emite unha Tirada de Dados]”. O poema, así, remata e comeza coas mesmas palabras: “un Coup de Dés”.

Punto decisivo para a nosa interpretación, ao cabo, o poema evoca un número enigmático. Ese “Número” escrito con maiúscula aparece dúas veces no poema: nas Páxinas IV e IX. Parece designar o total eventual do lanzamento de dados do Maître; o Maître poida que tirase os dados e, daquela, poida que producise un Número. Logo este parece cargado dunha forma de necesidade superior totalmente enigmática. A primeira mención, Páxina IV, introduce do xeito seguinte: “le Maître” —que aparece

de súpeto no medio do naufraxio— “surgi / inférant / de cette conflagration à ses pieds / de l’horizon unanime / que se prépare / s’agite et mêle / au poing qu’il étreindrait / comme on menace un destin et les vents / l’unique Nombre qui ne peut pas être un autre [xorde / inferindo / desa conflagración aos seus pés / do horizonte unánime / que se prepara / se axita e mestura / ao puño que ía afrouxar / coma quen ameaza un destino e os ventos / o Número único que non pode ser ningún outro]”. ¿De que se trata? O Maître afoga, enfróntase a ondas tempestuosas, e da conflagración aos seus pés, é dicir, da tempestade, infire a aparición dun “Número único”, dunha necesidade sen par. Dito doutro xeito, o heroe deduce que a conxunción da tempestade e do seu lanzamento de dados, a súa resultante, vai producir un Número absolutamente singular.

Todo o meu libro trata dese enunciado derradeiro: “o Número único que non pode ser ningún outro”. ¿Que pode significar esa unicidade do Número? E, ¿por que o Maître produce unha inferencia tan estraña, que vai da desfeita das ondas bravas a unha necesidade numérica? Ao cabo, se producir ese Número lle parece tan esencial, ¿por que, así e

todo, dubida “à n’ouvrir pas la main / crispée / par delà l’inutile tête [se abrir a man / crispada / máis alá da cabeza inútil]” (Páxinas IV-V)? O Maître mantén o puño por riba da cabeza e a cabeza cualifícase de “inútil” porque, como se ha ver, baten nela as ondas, cuxa espuma semella producir na cara a aparencia dunha “barbe soumise [barba submisa]”, e porque dese xeito parece decapitada, separada do que se adiviña ensumido ata o pescozo.

Imos comezar pola cuestión principal: ¿que significa o “Número único que non pode ser ningún outro”? Trátase dunha formulación difícil de entender nun primeiro momento, pois a propiedade de “non poder ser ningún outro” é trivial e non caracteriza número ningún en particular: toda cifra ou número é idéntico a si mesmo ($1=1$, $2=2$, etc.) e, desde ese punto de vista, ningún número pode ser algo diferente do que xa é. Logo o aserto mallarmeano é tal que, aínda así, habería un número *único* que, a diferenza de todos os demais, non pode ser ningún outro.

Daquela, ¿cal é ese número e cal é o senso da súa propiedade se esta non se refire a unha banalidade aritmética? De feito, cómpre entender esa proposición contextualizándoa no que, nun dos seus

textos críticos, Mallarmé denomina “a crise exquisita” do verso libre. Esa crise iníciase en 1887 coa aparición do primeiro poemario que inclúe versos libres: *Les Palais nomades*, de Gustave Kahn, que é amigo íntimo de Jules Laforgue, o meirande versolibrista dese período. A partir dese poemario, asístese a unha proliferación desa forma nova na obra de varios poetas da xeración máis nova (os xa mencionados Vielé-Griffin, Régnier, Verhaeren, etc.). Unha novidade coma esa —un abandono semellante do metro— evidentemente crea unha polémica. Polémica que se desenvolve esencialmente entre os versolibristas e os parnasianos. A escola do Parnaso, que sucedeu ao romantismo e que rexeita o lirismo do eu, está daquela dominada polas figuras de Leconte de Lisle e de Heredia. A polémica ten que ver coa definición mesma de verso e de poema. Trátase de saber se o verso libre é poesía ou non. Para Heredia e Leconte de Lisle non se trata de poesía, pois un verso deixa de selo se non ten métrica, rima regular, conto regulamentado de sílabas..., é dicir, se non ten unha forma fixa. Iso non é poesía, simplemente é, como eles din, un poema en prosa con saltos de liña arbitrarios.

Mais, á inversa, os versolibristas máis radicais, coma Gustave Kahn, afirman que o verso métrico, ou máis exactamente a métrica no verso, non ten nada poético de seu. En efecto, para Gustave Kahn, a métrica nun verso só é unha invención política. Segundo el, é Boileau, seguindo a Malherbe, quen no século XVII pon en uso unha métrica clásica coa vocación de dominar a poesía do mesmo xeito que a monarquía absoluta domina Francia, coma un Estado centralizado. Boileau é quen desprega o centralismo monárquico nas Letras e quen somete todo a regras arbitrarias que eran coma corsés para a poesía de verdade, regras que non abundaron para estragar o xenio vivo dun Racine, dun La Fontaine ou dun Molière. Estes, así e todo, conseguiron empregar esas regras introducindo a súa propia rítmica nunha métrica sedimentada e osificada. Foron grandes poetas malia a métrica, e non grazas a ela. O verso medido, en tanto que medido, non é daquela poético, é político, e Kahn denuncia como tal.

¿Cal é a posición de Mallarmé? Mallarmé adopta unha posición ben singular nesa polémica, pois é un dos poucos que sosteñen con rigor que as dúas formas de versificar, o verso libre e o verso medido,

ambas e dúas son versos auténticos. Durante anos, Mallarmé estivo con Verlaine á vangarda dos audaces que se podían permitir, no contexto do verso medido, multiplicar os xogos de distribución versal, de remisión, de encabalgamento, en particular en *L'Après midi d'un faune*, publicado en 1876 e que se converteu nunha especie de poema-manifesto para a xeración máis nova. Así e todo, como xa se dixo, no que escribiu sempre mantivo a métrica. En efecto, para Mallarmé, a métrica continuou a ser esencial por unha razón que se concreta durante a crise do verso libre: trátase da modalidade universal do verso que permite nada menos que conferir á poesía un papel de comunión, de reagrupamento da multitude, susceptible de relevar e reempazar unha relixión cristiá a partir dese momento en decadencia.

Daquela, para Mallarmé, un verso debe respectar a métrica se quere ser universal e, incluso, cultural. O que este último herda do primeiro romantismo —o de Lamartine e de Hugo— é un proxecto que hoxe en día nos parecería híbrístico mais ao que nunca vai renunciar de verdade: o dunha “relixión da arte” que suceda ao vello culto católico.

A arte debe constituír un lugar de celebración da comunidade, de tal xeito que cadaquén sexa capaz de atopar no canto poético o lugar defunto da comunión eucarística. E, para Mallarmé, o verso libre non pode cumprir un destino semellante. Porque o verso libre é a invención dun verso completamente singular: é o verso no que cada poeta fai oír o seu instrumento propio e a súa singularidade subxectiva propia. Mais iso non significa que hai que condenar esa forma nova. Pois, segundo o poeta, tal como explica nunha entrevista con Jules Huret en 1891, existe unha feliz división do traballo entre os dous tipos de verso, división que os lexitima a cada un deles no seu campo: un tipo de verso encárgase da singularidade, o outro da universalidade. De por parte, o verso libre ten o mérito de facer menos frecuente o verso con metro conforme o seu suceso aumenta e iso vai converter o verso medido en algo máis precioso e solemne. Cando todos os poetas se sometían á métrica, suxire Mallarmé, rematábase por non escoitar un alexandrino: este convertíase en algo inaturable para o oído xa que a mediocridade ordinaria da produción poética o desnaturalizara ao multiplicalo.

Se o verso clásico, ou medido, se converte ao contrario en algo máis escaso como consecuencia da proliferación do verso libre, o resultado ha ser entón dobremente benéfico, xa que por unha banda ha existir un instrumento axustado á singularidade das diferentes voces poéticas e, pola outra, a universalidade solemne do verso con metro ha aparecer reforzada. Daquela, Mallarmé adopta unha posición orixinal: busca conciliar as dúas formas en troques de condenar unha en nome da outra. Mais se cadra tamén é, no contexto da polémica, a posición máis fráxil porque acaba por soste que un verso pode ser *tanto* medido *coma* libre. Entón, ¿como definir a unidade que o converte realmente nun verso? Para os versolibristas, e tamén para os parnasianos, a este respecto as cousas estaban claras: un verso definiase quer pola métrica, para os parnasianos, quer polo ritmo non métrico propio do seu movemento íntimo segundo os versolibristas. Así, para Kahn un verso adquire a súa unidade dun tema contido nos seus límites e, ao tempo, do ritmo que acompaña esa unidade de senso e se propaga a escala do versículo. O verso libre non vai atopar ata máis tarde características máis rigorosas e, tal como sabemos hoxe en

día, a súa unidade verdadeiramente única é precisamente a unidade tipográfica, simplemente espacial e rexeitada daquela polas dúas partes como exterior á esencia do verso. Mais, naquela época, cada un dos campos presentes pode crer que sabe o que é un verso desde o momento en que rexeita o verso defendido polo outro. Á inversa, conseguir unificar esas dúas poéticas opostas, chegar a mantelas agrupadas, é unha posición moito máis difícil de defender porque non se albisca a unidade que aínda pode caracterizar un verso coma ese, escindido entre verso regular e non regular. E, por outra parte, trátase dunha posición tan difícil que xa non se manterá no século XX, no que o verso libre case vai quedar como único verso auténtico, aparecendo entón a métrica aos ollos dos poetas e dos teóricos —e iso durante decenios, aínda ata hai pouco— como unha forma continxente, factualmente histórica e dispensable, da poesía francesa. Así e todo, se non se é consciente desa posición de Mallarmé non se pode entender o que pasa en *Un Coup de dés*.

Un Maître que naufraga, unha tirada de dados nas ondas tempestuosas: en efecto, todo acaba por estar máis claro cando se coñece o contexto da “crise

do verso”. Pois o “Maître” da tripulación de seguro que é o Metro da poesía a punto de afundir nas ondas tumultuosas, que á forza teñen que ser os segmentos textuais ciscados na Páxina de *Un Coup de dés*. Estes fragmentos retoman a característica do verso libre ao exacerbar o seu rexeitamento da forma clásica. O verso libre é o que somerxe o Metro. Así se restitúe dramaticamente a tensión terrible entre as dúas formas, que Mallarmé vai tentar resolver desde un punto de vista poético e, máis concretamente, crítico: mediante a escritura dun poema e non mediante unha intervención teórica coma a da entrevista con Huret.

Con esa chave de lectura —que eu non inventei, pois débese a Ronat e a Roubaud—, imos volver á trama do poema. O Maître ten daquela na man dous dados. Ese mesmo tema xa está presente en Mallarmé nun texto de mocidade: *Igitur*, conto inacabado de 1869, contemporáneo dunha profunda crise existencial do poeta. Esa crise remite á descuberta do Nada, tal como Mallarmé testemuña na súa correspondencia de 1866: a descuberta de que non existe Deus ningún susceptible de avalar o valor absoluto do símbolo poético como aínda esperaban os primeiros románti-

cos e, se cadra, o mesmo Baudelaire. Escribe daquela esa fábula, que endexamais se vai publicar, e na que imaxina un príncipe-poeta mozo, Igitur, inspirado en Hamlet, que descende á cripta para preguntarse se debe perpetuar o destino dos seus devanceiros. Toda a súa dúbida resúmese en tirar ou non tirar os dous dados que ten na man para intentar conseguir un seis dobre. Eses devanceiros representan a liñaxe dos poetas dos que Mallarmé se considera herdeiro e trátase de saber se aínda paga a pena intentar producir o doce do alexandrino perfecto, mesmo cando se sabe que o alexandrino xa non é a resultado dunha inspiración divina senón dun azar sen significación. Se a linguaxe xa non é un vencello entre o ser humano e Deus senón un azar entre outros, ¿para que tirar os dados? ¿Para que escribir aínda en procura do verso sublime se a vocación divina do poema, a súa pretensión de reemprazar o culto antigo, xa non se basea en transcendencia ningunha? Os románticos rexeitaban perpetuar o catolicismo caduco: mais pretendían face-lo en nome dunha mellor comprensión do alén e non en razón do seu carácter ilusorio. O drama de Mallarmé, transformado na dúbida de Igitur, é que el xa non cre na existencia dunha realidade supraterrrestre e, así

e todo, non consegue renunciar á idea dunha vocación superior e relixiosa da poesía.

O poeta dubida entón entre dous finais posibles para o conto sen se decidir por ningún deles —de aí o carácter inacabado da súa fábula: sexa que Igitur tire os dados e provoque a cólera sarcástica dos seus ancestros (que fan asubiar un vento furioso nos oídos do heroe) porque o poeta continúa o xesto dos seus devanceiros mais por motivos opostos (o azar convértese no deus único dos modernos), sexa que, no outro dos finais propostos no manuscrito, Igitur sacuda os dados na man sen chegar a facer unha tirada e se vaia deitar no sartego dos seus ancestros. Neses dous finais, xa existe unha oposición entre unha solución dalgún xeito “sartreana” —ao tirar os dados asúmese con afouteza o absurdo do mundo— e outra solución que fai pensar no proceso de escritura de Blanchot: escríbese sobre o esgotamento da escritura, despregándose esta indefinidamente na proba da súa propia imposibilidade.

Igitur, como xa se dixo, está próximo a *Hamlet*. En efecto, o doce tamén está representado pola medianoite da decisión, medianoite evocada no conto pola presenza dun reloxo no cuarto do heroe.

Decisión, fatal e imposible ao mesmo tempo, que debe discernir entre un antes e un despois absolutos e que, por cousa da súa propia radicalidade, semella inaccesible á resolución. De aí que eses temas sexan manifestamente retomados en *Un Coup de dés*, case trinta anos despois. O Maître dubida se tirar os dados (trátase da súa única acción, como xa se dixo). Leva un pucho con penacho sobre o que Mallarmé escribiu un texto en *Divagations* no que afirma que simboliza definitivamente o príncipe de Elsinor. En 1897, Mallarmé volve entón a esa temática de 1869 porque entende que o asunto da morte do verso, collido en préstamo ao divino, se vai poder transferir a *Un Coup de dés*, á crise do verso libre. En efecto, Mallarmé ten que tirar os dados para saber se vai producir outra vez un verso métrico universal, ou se todo se vai ensumir no azar do verso non medido, representativo dos temperamentos subxectivos e sen necesidade de poetas diferentes. Trátase da mesma crise do nada que acontece a varios decenios de distancia e que, en 1897, compromete directamente a existencia futura da poesía practicada por Mallarmé.

Para Ronat e Roubaud, ese verso buscado, ese metro que resiste o Azar —ese Número único que

non pode ser outro— é o mesmo en *Un Coup de dés* e en *Igitur*: o alexandrino. *Un Coup de dés*, en aparencia tan pouco métrico, sería pois paradoxalmente unha defensa do alexandrino. A derradeira proposición “rien / de la mémorable crise / n’aura eu lieu / que le lieu /excepté / peut-Être* / une constellation” [nada / da crise memorable / ha ter lugar / só o lugar / agás / pode Ser / unha constelación] faise doadamente comprensible: a “crise memorable” é a crise do verso libre, da que nada ha saír se o metro, clásico entre os clásicos, non consegue saír victorioso. O perigo sería que unha das dúas formas do verso negase a outra. Ao contrario, cómpre que as dúas formas coexistan de xeito orixinal. Cando alguén le *Un Coup de dés*, *a priori* só ve a explosión exacerbada do verso libre. ¿Pode haber algún medio de que un modelo métrico se insira nun poema que, aparantemente, está en contra de todas as regras antigas? Coa intención de demostrar que *Un Coup de dés* é un eloxio cifrado do alexandrino, Mitsou Ronat propuxo unha solución enxeñosa para esa

* Significa “quizais” en francés mais o emprego da maiúscula en *Être* seica suxire tamén o seu significado literal: “poder Ser”. (N. do T.)

pregunta aínda que, antes de propoñer a súa solución, é necesario desviarse por outro texto, inacabado coma *Igitur* e redactado no decurso da década precedente.

O Libro e a misa

En efecto, a vontade de conservar un metro “no terreo versolibrista” pódese comprobar noutro exemplo da obra de Mallarmé, nun conxunto textual sen título que, seguindo a Bertrand Marchal, denominamos *Notes en vue du Livre*. Sábese que Mallarmé estivo toda a súa vida obsesionado coa escritura dun Libro absoluto, Grande Obra que, nunha carta pública a Verlaine, chamaba “a explicación órfica da terra”. Esa obsesión haina que situar tamén no contexto da relixión da arte. Mallarmé intentou moi seriamente escribir un texto que puidese substituír a Biblia. Considérase que ao tratar esta cuestión o poeta empregaba a ironía, tendo en conta a dimensión hibridística dun proxecto semellante: mais iso coido eu que era resultado de non o coñecer ben pois ese proxecto non era nada alleo á súa intención tendo en conta

que, en todo caso segundo o seu propio criterio, acadara completamente o suceso. Iso si, soamente no caso de *Un Coup de dés*, como imos ver: pois sosteño que só *Un Coup de dés* realiza todo o proxecto do Libro empregando un medio absolutamente novo. Nas súas *Notes en vue du Livre*, Mallarmé describe entón unha cerimonia de lectura que manifestamente debe substituír a misa. Nesa cerimonia todo é moi estraño: descríbese unha sala, con asistentes sentados diante dun escenario, con dous mobles encol do escenario, dous mobles con gabetas e, nas gabetas, páxinas soltas que un “operador”, co mesmo anonimato dun sacerdote, está a clasificar segundo unha combinatoria tan complexa que a lectura completa do Libro había ocupar un período de cinco anos.

Así, o lector desas *Notes* non ten máis remedio que quedar impresionado pola obsesión numerolóxica que se desprega nelas. Efectivamente, o manuscrito está esencialmente composto de números, de cálculo con números, de medidas relacionadas cos aspectos materiais e financeiros do Libro, de cantidades diferentes vencelladas co contexto cerimonial da súa lectura. E eses Números, por unha banda,

teñen unha relación evidente co alexandrino: por exemplo, tiña que haber vinte e catro asistentes na sala de lectura, o formato e o prezo do libro tamén están ligados a múltiplos e divisores de 12. Hai asemade unha serie de factores iguais ou múltiplos de 5 (coma o período da lectura completa) que hei explicar máis adiante. Pois estas *Notes en vue du Livre* están redactadas entre 1888 e 1895, precisamente durante a crise do verso libre: é dicir, durante o período no que Mallarmé reflexiona máis intensamente sobre a natureza desa crise. O que Mallarmé pretende facer por medio deses cálculos estraños semella claro. O poeta decátase de que o alexandrino foi expulsado do texto poético polo verso libre: o verso libre parece demostrar que, para a poesía, o 12 é continxente. Mallarmé intenta, daquela, pola contra, restituír a necesidade dese número 12 que se refuxia nos arrabaldes materiais do texto e no contexto da súa lectura (formato, prezo, número de volumes, asistentes, etc.) e xa non no seu contido. Compréndese que o poeta buscara como reinsertar a métrica —o reconto— na poesía atopándolle funcións novas ao metro. Mais ese reconto xa non ten nada que ver co que significaba anteriormente: é un Número

completamente novo, se non na súa contabilización (o 12) polo menos si no seu funcionamento, pois xa non enumera as sílabas do verso.

Queda por saber como ese procedemento de numeración podería salvar o alexandrino e restituír a súa necesidade. Mais o que interesa para o noso propósito é preguntar se *Un Coup de dés* non incorporaría esa “tolerancia contable” facéndoa máis eficaz: escribir un poema que, aínda aparentemente non medido, contería en si mesmo, na súa composición, números que non son inmediatamente visibles mais que constituirían o resultado da tirada do Maître. Este admitiría que a vaga do verso libre estaba destinada a dominar visiblemente a poesía, de aí *Un Coup de dés*: e, non embargantes, existiría nese poema derradeiro un aspecto métrico, non inmediatamente accesible, que sostería a composición. Se Mallarmé fixese tal, *Un Coup de dés* non se debería considerar unha radicalización do verso libre senón unha metamorfose do verso medido. *Un Coup de dés* non faría avanzar nin un paso máis a ruptura coas restricións clásicas senón que sería o intento de refundalas. Mallarmé escribiría entón o que eu claramente chamaría un poema de *versos esenciais*: un verso nin libre

nin medido á maneira de antes senón capaz de unir o verso libre radicalizado e o verso medido renovado. Tal poema poderíase denominar “hipermedido”, con máis regulación aínda ca o verso clásico mais seguindo unha regra cifrada... baixo unha aparencia “hiperlibre”.

Segundo Ronat, o principio de cifrado do número 12 que funciona nas *Notes en vue du Livre* trasmítiuse ao poema de 1897: este ten 24 páxinas (logo o equivalente a 12 Páxinas con maiúscula). Tamén, 24 é o número de sílabas dun dístico de alexandrinos rimados conxuntamente. Por outra banda, o enunciado que anuncia o Número —“l’unique Nombre qui ne peut pas être un autre” [o Número único que non pode ser ningún outro]— ten el mesmo 12 sílabas. Ronat tamén cría que no número de liñas da Páxina e no corpo tipográfico dos caracteres había un uso oculto do mesmo número 12. Mais o estudo das probas e da correspondencia de Mallarmé co seu editor demostrou que non había nada diso. De calquera xeito, eu non creo que o Metro cifrado no poema sexa o alexandrino porque iso sería un combate de retagarda. E verdadeiramente non se entende como ese xogo co número 12 lle había conferir

unha necesidade nova. Se *Un Coup de dés* é a loa dun Metro necesario, susceptible de resistir o afogamento no verso libre, non ha de ser algo tradicional senón, ao contrario, algo suficientemente novo para posuír, dun xeito aínda enigmático para nós, a necesidade que lle faltaba ao alexandrino antigo. É certo que Mallarmé non para de facerlle homenaxes e este último e que endexamais arrenega del: mais, nun contexto de crise, a pesar de todo entende que, sen anulalo, cómpre reempazalo por un Número poético con propiedades inéditas. Daquela, se o 12 non é o Número único, ¿cal o pode ser?

Para comezar, preguntémonos se un número, ou unha cifra, aparece explicitamente no poema. A única cifra que aparece escrita en *Un Coup de dés* é o Sete. A tirada de dados final, que suple a do Maître esmorecente, dá lugar en efecto a un “Septentrión”, a un sete estelar que se sinala como unha victoria posible da estrofa final malia a desfeita reinante. ¿Por que o Sete pode ter un valor simbólico na obra de Mallarmé? Como se sabe, o soneto está formado por catorce versos, isto é, por sete rimas, e é a forma preferida por Mallarmé. Nas *Notes en vue du Livre* hai dúas cifras que dan orixe a todas as outras: o 12 mais

tamén o 5, que rexe tanto a duración da lectura como a decoración lustral, ou iluminación cenital, da sala de lectura (Mallarmé lembra, en efecto, que a verba *lustre* [lustró], na súa etimoloxía latina, significa “5 anos”). Nunca se entendeu de verdade, polo menos no que a min se refire, a significación dese 5 que, ao contrario do 12, non parece ter senso poético preciso. Mais pódese salientar que $7+5=12$ e que o 5 pode daquela designar, de xeito implícito, o complemento do 7 que *non* se evoca nas *Notes en vue du Livre*. Logo o 12 e o 5 non cifran factores contidos no texto propio do Libro (el mesmo a penas evocado) senón unicamente, como se viu, factores relacionados con el. Tocante ao contido do Libro, que só se desvela en esbozos breves, advírtese que ningún número está implicado. Todo isto converxe cara á idea de que o 7 quedaría reservado, a partir das *Notes*, ao cifrado do contido do texto. *Un Coup de dés* faríase cargo entón dese complemento numérico dos números do Libro ao facer resplandecer o Septentrión final. Non embargantes, ¿o 7 non é poeticamente tan interesante coma o 12! Daquela, polo

* En francés, *lustre* ten asemade o significado de “lámpada decorativa suspendida do teito” e de “período de cinco anos”. (*N. do T.*)

de agora non solucionamos nada nin conseguimos nada con interese abondo.

Mais, antes de seguir adiante, cómpre preguntármolos se na Páxina derradeira —na que intervén o Septentrión— podemos atopar un indicador relacionado co relato métrico que rixa o conxunto de *Un Coup de dés* e estea situado baixo a éxida do 7 estelar. Indo da penúltima á última páxina, lese o segundo gran enunciado do poema: “RIEN / N’AURA EU LIEU / QUE LE LIEU / EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE / UNE CONSTELLATION” [NADA / PODERÁ TER LUGAR / AGÁS / SE CADRA / UNHA CONSTELACIÓN]. Desá Constelación dise que é “froide d’oubli et de désuétude [fría de esquecemento e de desuso]” —“pas tant” [non tanto] engádesa, así e todo— “qu’elle n’enumère / sur quelque surface vacante et supérieure” [que non enumere / sobre algunha superficie baleira e superior] (*id est*: no ceo estelar mais tamén na superficie baleira da páxina) “le heurt successif / sidéralement / d’un compte total en formation” [o choque continuo / de xeito sideral / dun relato total en formación] —é dicir, dun relato total que se está a producir *no momento mesmo no que lemos o poema*— “veillant / doutant / roulant / brillant et méditant

/ avant de s’arrêter / à quelque point dernier qui le sacré” [vixilante / dubidoso / rodante / brillante e meditativo / antes de se deter / nun punto último que o consagra]. Segue despois a conclusión: “Toute Pensée émet un Coup de Dés” [Todo Pensamento emite unha Tirada de Dados]. Coido que o que se describe é que hai un relato métrico que se está a facer, totalizándose, mentres o lector chega ao final da lectura e que conclúe cunha “consagración”. Na poesía con metro, evidentemente o relato sempre remata ao final do verso: ao ler o final dun alexandrino é cando a suma das doce sílabas se produce de maneira efectiva no verso. Supoñamos que o poema estea escrito coma un verso único (posto que para Mallarmé un verso sempre é o conxunto formado por dous versos rimados), é dicir, como dous versos unidos, cada un deles abranguendo simbolicamente 12 páxinas. O que Mallarmé está a describir é o que pasa ao final do poema, onde algo está a ser sumado e no que o relato total acabaría precisamente coa palabra “consagración”, palabra que, simultaneamente, designaría a coroación final do Septentrión. “Consagración” sería, daquela, a palabra coa que acaba o relato (aínda enigmático)

do Número único que non pode ser ningún outro. O lanzamento de dados estelar é pois un lanzamento de dados mental e o ceo non é o ceo da noite senón o branco da páxina. O lector cre que se describe unha noite estelar exterior ao libro mentres que Mallarmé está a describir o que el mesmo fai: “enumerera” o seu “reconto total en formación”, que é coma a glorificación do Metro por vir.

O máis simple dos metros

Se partimos da hipótese de que o 7 é o Metro secreto e constelatorio do poema, cómpre así e todo sabermos que reconta. ¿Que pode enumerar o 7 en *Un Coup de dés*? As sílabas, abofé que non, pois os segmentos textuais son tan difíles de determinar desde ese punto de vista coma nos versos libres: é imposible saber se os *e* mudos valen 1 ou 0, imposible saber, en certos casos nos que varias vogais van seguidas, se a lectura debe privilexiar a sinérese que as conta como unha (*pé-nul-tième*=3 sílabas), ou a diérese que as conta como dúas (*pé-nul-ti-ème*=4 sílabas). O 7 non vale para contabilizar as Páxinas, das que sabemos que responden ao principio do 12. Entón, ¿que queda?

Para penetrar no enigma da conclusión, ímonos interesar pola “moral” coa que remata o

poema: “Toute Pensée émet un Coup de Dés” [Todo Pensamento emite unha Tirada de Dados]. Suponse que unha moral debe resumir nunha soa frase a significación profunda dunha fábula —neste caso concreto, resumir a esencia mesma do noso poema. Logo, ¿que pode querer dicir ese enunciado? Pode significar, por exemplo, que todo pensamento implica un risco —mais iso sería unha obviedade indigna de *Un Coup de dés*. Pódese atinar mellor na interpretación mais eu sempre estiven impresionado pola dificultade á que os comentaristas se tiñan que enfrontar para superar ese nivel de banalidade, para ir máis alá da idea forte, da convención de que o pensamento é perigoso. Intentemos entón descifrar ese enunciado tendo na cabeza a idea dun “metro secreto”, preguntándonos se dese xeito imos poder arrincarlle un senso moito máis interesante.

Podemos propoñer a interpretación seguinte: cando un pensa, ten que utilizar a linguaxe e, daquela, un determinado número de unidades da linguaxe. Por exemplo, a declaración “je vous aime” (en francés) contén tres palabras, dez letras, seis vogais, etc. —produce unha serie de contas numéricas implícitas. Mais, tocante o senso da frase, esas contas son resultado

dun azar puro, dun simple lanzamento de dados. Non hai relación entre “je vous aime” e as cifras dez, tres ou seis —ningunha relación, é dicir, hai unha relación soamente azarosa. Non embargantes, o propio do poema é xustamente contradicir esa relación puramente azarosa entre pensamento e reconto asociando o senso do verso á enumeración das sílabas necesarias para o formular. Contradicir o azar “palabra por palabra” —como escribe Mallarmé nun texto crítico—, intentar asociar sensatamente senso e reconto, esa é a tarefa suprema da poesía —mesmo se a loita semella perdida por adiantado. Mais, nese caso, a conclusión “Toute Pensée émet un Coup de Dés”, ¿non podería conter a chave métrica que nos habería permitir saber o que conta o 7 final? Dito doutro xeito, ¿esa “moral” do poema non tería por senso secreto o de indicarnos a unidade lingüística que cómpre enumerar para obter o metro único? Preguntémonos daquela se existe un elemento lingüístico que, contando *nesa frase*, daría o 7 como resultado. Abofé que o hai, o máis simple de todos: *a conclusión de Un Coup de dés contén 7 palabras*.

De aí se extrae naturalmente a nosa hipótese: ¿se Mallarmé contou as palabras do seu poema? ¿E se

o seu metro era “lexical” no canto de silábico? Nese caso, habería que presentar as cousas así: a conclusión, de 7 palabras, representaría a chave, dalgún xeito “musical”, do poema; a que indicaría que *Un Coup de dés* está escrito “en 7”, coma unha sonata pode estar escrita “en si”, quedando o 7 illado de seu pola última frase, ela mesma nidamente separada do resto do texto. Pola contra, o Número único propiamente dito sería o resultado do “compte total en formation” [reconto total en formación]: tería a palabra “sacre” [sagrado] como elemento derradeiro e, ao ser superior a 7 —xa que desde a primeira palabra á palabra “sacre” hai, a simple vista, varios centos de verbas— debería contelo de maneira suficientemente salientable para que non se pense en falar de azar ao descubri-lo.

Imos dar unha regra de validación a esta hipótese estraña. Habería que obter un número que, tal como dixemos, faga visible o 7 de xeito salientable. Como o poema contén manifestamente varios centos de palabras, como xa dixen, ha de ser un número de tres cifras: xxx. Se “sacre” fose, por exemplo, a 777^a palabra do poema, daquela teríamos un Número vencellado de xeito destacable co 7. Así e

todo, outra cifra ten para *Un Coup de dés* unha significación inmediata: a saber, o 0, porque se trata do símbolo evidente tanto do nada e do baleiro coma do remuíño, que se describe como circular e no cal se somerxen o navío e o Maître. Poderíanse imaxinar, pois, outros tres Números susceptibles de representar o noso Metro, números feitos exclusivamente co 7 e co 0: a saber, 700, 707 e 770. Se chegamos a un deses catro resultados, poderemos dicir que non collemos unha ruta equivocada. Calquera outro, pola contra, sería redhibitorio para a nosa hipótese. Mesmo se chegasemos a un dos catro números precedentes, non había abondar. Un azar simple tamén podería dar como resultado o cumprimento dun requisito dese tipo. Para estar seguros de que un Metro estea ben cifrado, cómpre que Mallarmé, no poema, proporcione un medio que confirme esa posibilidade. Dito doutro xeito, cómpre que o poema fale implicitamente dun deses catro números. Cómpre que unha das Páxinas se faga transparente ao nos decatarmos de que un dos números múltiples de 7 que illamos se evoca, coma se se tratase dunha “adiviña”, de verdade nela. Supoñamos, en efecto, que descubrimos que unha pasaxe do

poema, reputada como escura, se revela evidente despois de entender que o Número único aparece codificado no texto (polo que di) e non é codificado polo texto (polo número das súas verbas), se ese Número incluído na adiviña fose o mesmo ca o sumado coa palabra *sacre* [sagrado], daquela non se podería falar de azar e teríamos a proba dun cifrado da obra no propio texto de *Un Coup de dés*.

A miña tese consiste en ler a páxina central do poema —a páxina VI, a Páxina chamada dos “COMME SI” [coma se]— como o lugar no que se encontra a adiviña. ¿En que consiste esa Páxina? Alí pódense ler dous “COMME SI” escritos en maiúsculas; ambos e dous, da parte superior esquerda á parte inferior dereita, encadran un texto que os vencella pola súa disposición en diagonal, coma unha especie de escaleira que descende dun a outro. ¿Que di esa pasaxe? A primeira vista, é moi escura: “Une insinuation simple / au silence enroulée avec ironie / ou / le mystère / précipité / hurlé / dans quelque proche tourbillon d’hilarité et d’horreur / voltige autour du gouffre / sans le joncher / ni fuir / et berce le vierge indice / COMME SI” [Unha insinuación sinxela / ao silencio enrolada con ironía / ou / o misterio / pre-

cipitado / ouveado / nun próximo remuíño de hilaridade e de horror / reviravolta arredor da espenuca / sen ciscalo / nin fuxir / e abala o índice virxe / COMA SE]. Sen dilucidar decontado o conxundo texto, vese axiña que se refire a un “remuíño”: aquel, tal como xa dixen, polo que acaban sendo engulidos o Maître e o barco. Descóbrese tamén que unha “insinuación sinxela”, un “índice virxe”, é “enrolada” arredor dese remuíño. Logo, como dixemos, o remuíño, que representa asemade o nada e o naufraxio da poesía contemporánea, está simbolizado perfectamente polo 0 —tanto polo seu baleiro coma pola súa forma circular, sobre a que o texto insiste a través da súa función de enrolar. Mais, ¿que se enrola arredor do 0? Acabámolo de ver: unha “insinuación”, un “índice virxe”: dito doutro xeito, os dous “comme si” [coma se] identificados cun enigma que cómpre dilucidar para descubrir as dúas outras cifras que encadran o 0 central do Número.

Tradicionalmente, os “comme si” lense con puntos suspensivos: coma unha alusión vaga, característica do poeta que, fiel ao soño, rexeita describir de xeito plano o real e prefire suxerilo cunha serie de comparacións. Eu non lle dou creto a ese tipo de lectura.

Verdadeiramente, eses dous segmentos non constituíen dúas locucións hipotéticas incompletas senón que, pola contra, propoñen unha comparación moi precisa. Para entender este punto, cómpre volver sobre o dito e lembrarse de que o Maître foi afogando *progressivamente*. Nas Páxinas IV e V, asístese en efecto á chegada das ondas á face do Maître, que vira branca pola espuma. A cabeza do Maître, por riba da cal está o puño levantado contendo os dados, denomínase entón “inutil”. ¿Por que? Porque ao ser a única parte do corpo visible por riba das ondas, xunto coa man, parece coma se estivese separada do resto do corpo, “decapitado” e xa engulido polas augas. Este tema da decapitación é recorrente na obra de Mallarmé, é dicir, é tan obsesivo como o podía ser para o Caravaggio. A decapitación é para o poeta o símbolo da purificación do espírito, é dicir, literalmente, da separación de corpo e espírito. Hai un poema en prosa de mocidade, “Pauvre enfant pâle” [Pobre neno pálido] —que inicialmente se titulou “La tête” [A cabeza]—, no que Mallarmé evoca un neno esmoleiro que canta con todas as súas forzas mentres estrica o pescozo cara ao ceo a agardar que lle tiren unha moeda desde as fiestras das casas burguesas. Mallarmé angús-

tiase polo porvir dese rapaz e confesa o seu medo de rematar decapitado por un crime que seica cometeu. Trátase, de feito, dunha ensoñación elaborada a partir da expresión “chanter à tue-tête”^{*} —cantar ata matarse, coma o cisne lendario. De por parte, Mallarmé tentou toda a súa vida rematar un poema titulado “Hérodiade”. Ese poema comezouno en 1865 baixo a forma dunha *Escena* entre Hérodiade e a súa ama de cría. Mallarmé probou a completar o texto devandito nunha obra inacabada, *Les Noces d'Hérodiade*, na que estivo a traballar ata 1898 e que, polo tanto, é contemporánea de *Un Coup de dés* —o que, como imos comprobar, ten a súa importancia. De feito, ese poema trata de san Xoán Bautista e da súa decapitación, conseguida por Hérodiade (identificada con Salomé); o texto de 1898 incluso contén un canto de Xoán Bautista no instante no que o decapitan e a cabeza abandona victoriosamente o corpo do santo elevándose cara ao ceo. A separación, outra volta, como símbolo do espírito liberado das limitacións do corpo.

^{*} Para conservar o contexto semántico do orixinal, esta expresión poderíase traducir como “cantar ata perder a cabeza”, aínda que o seu significado real sexa “cantar con toda a forza da voz”. (N. do T.)

Daquela, enténdese que a decapitación simbólica do Maître, que só mantén a cabeza fóra das ondas, non é o anuncio dun desastre senón o dunha purificación que sitúa o heroe de *Un Coup de dés* nunha posición semellante á de Xoán Bautista cando anuncia a chegada do Mesías. De aí que *Les Noces d'Hérodiade* comece cunha configuración tipográfica completamente igual á da Páxina dos “comme si”. O poema comeza, en efecto, cun “Si ..”^{*} interrompido por catorce versos (=7x2 versos, cómpre subliñalo) que constitúen unha paréntese enorme antes do retorno ao “si ..” inicial ao remate do verso décimo cuarto. Hai, pois, unha diagonal nova formada por varios si (desde a parte superior esquerda do primeiro verso á fin do verso décimo cuarto na parte inferior) que reproducen a diagonal dos *comme si*. O si descendente avísanos sen dúbida de que entramos no reino da ficción e da hipótese —tanto nun coma no outro poema. Mais tamén se trata dunha evocación do espazo da música e do canto: o si, abofé,

^{*} Só hai dous puntos suspensivos, segundo o expresa a resolución de Mallarmé: “O maître encontra os tres puntos canallas. Sempre lle fai suprimir un ao tipógrafo”, frase achegada por Edmond Bonniot (31 de xaneiro de 1893), citado por Gordon Millan, *Les “mardis” de Stéphane Mallarmé*, A.-G. Nizet, páx. 82. (N. do A.). A cursiva, nosa, indica que non se traduce a verba orixinal. (N. do T.)

é unha nota. Ademais, sábese que para Mallarmé o canto auténtico non é instrumental, reservado á música, senón mental, propio da poesía. Debe ser provocado pola lectura —lectura silenciosa incluída— do texto poético e non polos instrumentos dunha orquestra. Na música e na ópera —que Wagner quixo transformar no alicerce dunha relixión da arte baixo a forma do “drama lírico” — só hai unha xustaposición entre libreto e música, non podendo producir a música un senso preciso e unido con exactitude ao texto que esta última acompaña. Para Mallarmé, o canto verdadeiro é o que soamente a lingua pode producir, o que é intrínseco ao senso do verso. Que a música, simbolizada aquí polo si, estea “enroulée au silence” [enrolada ao silencio] é unha resposta ao desafío wagneriano: a relixión da arte debe ser obra do poema, dun canto mental, non do compositor e do seu canto instrumental.

Se cadra han pensar vostedes que a identificación do si cunha nota de música —e non cunha conxunción— é forzada. Han deixar de consideralo así cando se lembren de que a nota SI tira as súas iniciais de *Sanc-te Iohannes*: as iniciais de San Xoán, o seu nome cifrado, poderíase dicir. Dada a posición inicial do si nas *Noces d'Hérodiade*, xa non se pode crer nunha

casualidade: si = San Xoán, mais tamén = a ficción hipotética e a música rendida ao seu silencio. O senso verdadeiro do “COMME SI” aparece entón claramente: xa non —ou xa non soamente— proposición vaga que evoca a ficción senón comparación precisa con San Xoán. Mais, ¿comparación de que, de quen, con San Xoán? Primeiramente, comparación do santo decapitado con “l'indice vierge” [o índice virxe], é dicir, co penacho que adorna o pucho do Maître. Nas páxinas que seguen, hase descubrir en efecto que os dous elementos do bonete do Maître —o seu pucho e a súa pluma— continúan a xirar no remuíño logo de que este afogue... antes de sumirse tamén nas vagas. Compréndese daquela que o SI de San Xoán se compare coa cabeza simbólica do heroe (co seu bonete), accedendo este á súa purificación plena ao quedar reducido á “pluma” do poeta. Esa decapitación, ao relacionar o Maître co santo, quere significar que unha cousa moi importante vai acontecer despois da decapitación posta en escena: xa non se trata da chegada do Mesías senón da do Metro único. Mais, se comprendemos que SI é a inicial do santo, tamén imos comprender perfectamente que se identifica cunha nota que, na escala de Do Maior (a escala que todo o

mundo coñece), é a *sétima* nota da oitava. O texto que se sitúa entre os dous “comme si” adquire daquela un senso diferente que se fai ben doado de interpretar. “COMME SI / une insinuation simple”, di o texto. En efecto, ¿que cousa máis sinxela que insinuar o 7 co *si*? A continuación tamén se entende con facilidade: “au silence enroulée avec ironie” —o *si* enrólase arredor do silencio porque non di o número nel cifrado e, á vez, porque tamén arrebatada a nota á música instrumental para facer con ela un don á poesía ou “música do silencio” (como Mallarmé escribe en “Sainte”). Polo tanto: “ou / le mystère” —é dicir, o enigma, abofé— “précipité / hurlé” —precipitado desde o alto da páxina da esquerda (primeiro “comme si”) cara á parte inferior da páxina da dereita (segundo “comme si”). Continúo: “dans quelque proche tourbillon d’hilarité et d’horreur” —hilaridade arrepiante do poeta divertido e, ao tempo, asustado por atravesarse a tal procedemento, semellante ao xogo, nun poema supostamente serio—, “voltige autour du gouffre / sans le joncher / ni fuir / et berce le vierge indice” —o índice, o *si*, é virxe porque aínda non foi desflorado. Enténdese que na nosa pasaxe haxa varios *si* espallados: *insinuation*, *simple*, *silence*,

précipité.* Trátase dun cifrado perfecto do Número, formulado no centro exacto do poema. ¡Cal é, entón, o Número obtido? *Comme si=7; tourbillon=0*;** *Comme si=7* —é dicir: 707.

Cómpre, daquela, verificar que “sacre” [sagrado] é exactamente a 707ª palabra. Iso é o que eu fixen en *Le Nombre et la sirène*, onde se expón a contabilización das palabras e onde se confirma a nosa hipótese: a palabra “sacre” é exactamente a 707ª palabra do poema.

Mais, logo de o demostrar, ¿pódese tirar algunha conclusión? Despois de facer ese achado, podemos estar satisfeitos de probar que en *Un Coup de dés* abofé que existía un Metro cifrado, se contamos as palabras en troques das sílabas —e, ao tempo, sentímonos frustrados porque non comprendemos como vai resolver iso o problema da poesía moderna nin de que xeito ese Metro estraño debería ser o único Número que ningún outro pode ser. É precisamente esa cuestión a que a partir de agora temos que resolver se queremos penetrar na cerna do poema de 1897.

* A pronuncia francesa desta palabra é “presipité”. (N. do T.)

** O remuíño (*tourbillon*) ten a forma circular do cero. (N. do T.)

O tesouro do dragón negro

Para o facer, cómpre volver a partir do punto seguinte. No decenio 1885-1895 Mallarmé intenta responder a dous desafíos: o do verso libre, que fai esmorecer a métrica no azar da invención gratuíta ou política, e o de Wagner, quen usurpou aos poetas franceses a encarga de fundar unha relixión da arte. Por iso Mallarmé, ademais das súas reservas iniciais sobre a música instrumental, formulaba outra crítica contra Wagner: a febleza da “arte total” residía en que se conformaba con poñer en escena un drama, de tal maneira que o único que facía era retornar aos gregos e á traxedia: é dicir, ao principio da contemplación por si mesma da Cidade e das súas aporías seguindo o rodeo da ficción. Para Mallarmé, Wagner quere transpoñer ao pobo alemán o que os gregos lograron coa traxedia: verse a través da súa mitoloxía,

a través dunha reflexión sobre si feita na escena. Por iso, para o poeta, a escena grega non pode constituír unha relixión nova despois do cristianismo. ¿Por que? Porque a escena é precisamente unha *representación*, unha ficción. E os modernos non van conseguir recuperar unha relixión da representación como foi a da traxedia. Pois, entremetres, nós gozamos doutra cousa: da latinidade medieval. E, ¿que desenvolveu esa latinidade que os gregos non coñecesen? A misa, abofé. Mallarmé non era crente mais sempre permaneceu interesado no dispositivo da misa (Deleuze halle facer ese reproche). En efecto, ¿como funciona unha misa e por que non se reduce a un dispositivo escénico? Porque o crego non é un comediante: non representa a Paixón sobre un escenario senón que asegura a presenza real de Deus mediante xestos cerimoniais codificados (a eucaristía) e, ás veces, ben simples (darlles as costas aos asistentes). O que achega a misa é da orde da *presenza* e non da orde da representación: Deus está alí e non soamente a súa ficción. Esta Paixón descende mesmo á hostia e incluso dá lugar a unha asimiliación física. Alí acontece un feito real. Mallarmé estaba convencido de que se a poesía moderna era

incapaz de se apropiar por si mesma desa capacidade da misa para difundir realmente o divino —de pasar da representación á presenza, o que el chama o “tesouro do dragón negro”—, o cristianismo endexa—mais había ser destronado. Hai que apoderarse dese tesouro para dar cabo ao culto antigo. Iso é o que teoriza en varios textos de *Divagations* colocados baixo o antetítulo de “Oficios”. Faino especialmente en “Catolicismo”, texto de 1895 no que trata a cuestión da presenza real asegurada pola eucaristía: 1895 é o ano no que detén a redacción das *Notes en vue du Livre*. Non se trata, sen dúbida, dunha casualidade: pois a “misa” do Libro soamente propón lecturas e representacións escénicas —ningunha “difusión” real do divino. Cando Mallarmé comprende que está a seguir unha ruta equivocada —que vai acabar no mesmo camiño sen saída de Wagner— cambia bruscamente de dirección e encarréirase cara á escritura de *Un Coup de dés*, cuxas premisas aparecen o mesmo ano nun deses textos críticos (“Le Livre instrument spirtuel”). Mais, ¿como vai resolver *Un Coup de dés* esta aporía vertixinosa: realizar un poema capaz de suscitar unha presenza real do divino e non xa unha representación simple do absoluto? ¿Como,

por outra banda, albiscar unha difusión semellante do divino cando a poesía se desprega no reino do Nada e xa non no da vella transcendencia relixiosa?

O Mestre do Azar

Imos voltar agora a *Un Coup de dés*. Admitamos que hai un metro cifrado —o que eu desvelei hai un momento. Cómpre ter en conta que nada en *Un Coup de dés*, nin incluso na obra en xeral de Mallarmé, nada permite deducir a existencia dese metro: poden pasar a vida enteira a ler os escritos de Mallarmé, non van atopar sinal ningún que lles dea unha pista. Se eu o descubrín, foi porque un día tiven sorte, porque se me ocorreu a idea estrafalaria de contar as palabras dun soneto no que ese principio xa se puxera en práctica en 1894 (“À la nue accablante tu”). Así e todo, non é por azar que esa descuberta se fixese por azar. Pois Mallarmé deixou claramente ao coidado do azar —á tentativa accidental— a posibilidade de que se puidese descubrir a súa métrica. Non escribiu nada en toda a súa obra que permitise deducir racionalmente

que se propoñía unha cousa semellante porque quería que fose o Azar e non a erudición ou a intelixencia dun lector o que descubrixe a súa maneira de proceder. Mallarmé botou así ao mar aleatorio da recepción histórica un código no que nada aseguraba que un día había ser decuberto. Cómpre saber que *Un Coup de dés* está inspirado por un poema de Vigny que se titula “La bouteille à la mer”. Nese poema, un capitán, antes de se afundir co seu navío, guinda unha botella na que coloca “cálculos estelares”, é dicir, os cálculos de constelacións que indican unha vía navegable nova que el descubriu, esperando que a Providencia os entregue a algún descoñecido. E a Providencia fai ben as cousas xa que Deus guía a botella ata as mans dun pescador francés que devolve os cálculos a un sabio da nosa Nación feliz. Así e todo, a diferenza entre o Maître e o Capitán de Vigny é que no poema de Mallarmé o lanzamento da botella non está representado: *efectúase realmente*. O poema é performativo porque Mallarmé fai exactamente o que describe a propósito do Maître. Pregúntase a si mesmo, dubidando, se vai lanzar o seu número estelar no océano da posteridade. ¿Vai arriscar o seu destino confiando á súa propia divindade

—o Azar e non a Providencia— a encarga de revelar un día o cálculo métrico e estelar co que el espera abrir unha vía nova para a poesía?

Cando se entende que Mallarmé é o Maître,* que é o lanzador real dun Número realmente oculto no rebumbio dos nosos malentendidos de lectura, enténdese que se trata dunha Paixón verídica. A do poeta vello que xoga o senso último da súa obra nun golpe de sorte: deixando ao xuízo do Azar eterno a encomenda de descubrir, ou de que endexamais se descubra, o que realmente se produce no poema. *Un Coup de dés* é propiamente un sacrificio e por iso nel se fala de “sacre” [sagrado]. Cristo sacrifica a súa carne mais Mallarmé sacrifica o senso (da súa obra). É un sacrificio aínda máis espiritual ca o sacrificio crístico, un sacrificio que se ceiba da súa inmediatez corporal para expresarse dunha foma máis elevada. Desde ese momento, compréndese o vínculo de Mallarmé cun Metro cuxa esencia non é tanto a de dar ritmo ao verso coma a de —cómpre lembralo— asegurar a súa dimensión cultural. O Metro cifrado

* Cómpre lembrar outra vez a homofonía francesa entre *maître*, “mestre” e tamén “contramestre” dunha embarcación, e *mètre*, en referencia ao metro versal. (N. do T.)

permite ao lector silencioso de *Un Coup de dés* volver evocar a presenza dun Poeta real que asumiu o sacrificio realmente posible da súa obra. Trátase dunha eucaristía mental que fai da lectura silenciosa do poema unha cerimonia solitaria mais universal —se cadra o único tipo de cerimonia que un moderno pode asumir sen ser ridículo.

Mais aínda non acadamos o cumio do asunto. Pois non chegamos a comprender o que o Número pode ter de necesario, en suma, de “divino”. A única divindade accesible ao poeta do Nada, enténdese, é o Azar. Logo só o Azar é eterno: iso é o que di, literalmente, o título de *Un Coup de dés*: “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” [Unha tirada de dados endexamais vai abolir o azar]. Dito doutro xeito, todo está sometido ao azar, calquera tirada queda engulida pola continxencia do aleatorio —agás o Azar, xa que a este non o pode enxendrar nin destruír ningunha tirada de dados. Daquela, o Eterno é o Azar —o noso único Infinito. Isto é, para que o Número non sexa soamente o resultado dunha tirada continxente, o feito realizado por un poeta simplemente humano e particular —para que adquira unha dimensión necesaria—, cómpre que se fusione

co Azar en lugar de ser simplemente o seu resultado. É o que precisamente enuncia un dos segmentos do poema que parece proferido polo Maître antes de afundir: “Si / c'était le Nombre / ce serait / le Hasard” [Se / ese era o Número / ese sería / o Azar] (VIII-IX). Non o hai que entender como se fai habitualmente: incluso se o Número advén, tamén será un resultado irrisorio do Azar. Senón: se o Número advén realmente, daquela ha ser nada menos que idéntico ao Azar —porque só o Azar “ne peut pas être un autre” [non pode ser outro]. Mais, ¿como se pode fusionar un Metro co Azar e participar da súa divindade?

Dúvida e infinitización

Para entender este último enigma, cómpre retornar a *Igitur*, o conto inacabado de 1869. Nese período, e baixo a influencia do seu amigo Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé interésase en Hegel. Non hai dúbida de que non le a Hegel directamente senón, como mínimo, a través dun texto dun tal Edmon Scherer, que nos anos 1860 propón unha recensión do filósofo discutible mais bastante completa e estimulante. É, pois, nese artigo no que Mallarmé puido descubrir a concepción especulativa —máis ca aritmética— que Hegel tiña do infinito. Hegel considera que o infinito divino é infinito nese senso preciso de que non hai nada fóra del: o que explica por que o Deus verdadeiro é para Hegel o Deus cristián, é dicir, o Deus que se encarnou nun home singular. En efecto, se Deus só é Deus, dunha transcendencia radical

coma a do Deus xudeu ou coránico, non sería precisamente ningunha outra cousa, polo tanto non sería humano. O Deus puramente divino non ten o finito nel e, como consecuencia, está limitado polo finito: limitado pola continxencia, pola finitude, pola imperfección exterior á súa natureza. Para que Deus sexa autenticamente infinito, cómpre que pase a ser home, que se faga home, que deveña Xesús, de tal xeito que incorpore o finito ao seu propio proceso. Mais xa non é preciso que Deus permaneza na súa humanidade senón el só sería finito e perdería a súa parte divina. Daquela cómpre que volte á súa infinidade arrequentada coa súa finitude: cómpre que Xesús sexa crucificado, que morra e ascenda cara ao Pai. Como dicía un comentarista de Hegel: para que pase o infinito, cómpre o pasamento do finito. Deus debe morrer como home e unirse á súa propia infinidade permitindo o paso do Cristo humano ao Cristo eterno da Trindade. O infinito contén así eternamente o momento da súa finitude como abolido na crucifixión.

Ora, parece estar claro que Mallarmé, en *Igitur*, atribúe *ao azar mesmo a propiedade do infinito divino hegeliano*. Nese conto, nada escapa ao azar, nada é

exterior a el —e tampouco a Deus, en diante ensu-
mido no nada: por iso o “Azar” (escrito agora cun z*
para lembrar a etimoloxía árabe: “xogo de dados”) é
explicitamente cualificado de infinito. Aquí non me
podo deter nos pormenores do texto, complexo de
seu. Mais no meu libro [*Le Nombre et la sirène*] poden
atopar unha pasaxe comentada que, en esencia, dá
unha especie de argumento a prol desa infinidade.
O azar maniféstase ao final sempre de dúas manei-
ras: pódese manifestar de maneira evidente, primei-
ro, en calquera das eivas da existencia, en tiradas sen
consecuencia, en versos mediocres. Nese senso, pode
ser “confirmado” pola realidade na súa mediocrida-
de ordinaria. Mais tamén pode ser “negado” pola
realidade cando fenómenos aparentemente dotados
de senso xorden de repente. Por exemplo, un resul-
tado cos dados que salva milagrosamente unha par-
tida na que estaba en xogo unha vida; ou máis
esencialmente, un verso de aparencia tan perfecta
que semella resultar dunha necesidade divina. Mais,
abofé, incluso neste caso segue a ser o azar o que pro-
duce ese efecto: a súa negación unicamente é a súa

* Azar, en francés, escríbese con s: *hasard*. (N. do T.)

re-afirmación baixo a forma da “coincidencia” extraordinaria, do xenio creador enxendrado el mesmo de xeito fortuíto. O azar, daquela, tanto está presente no que o afirma coma no que o nega: nese senso, é infinito, non ten nada fóra de si mesmo xa que contén a un tempo a súa negación e a súa afirmación.

Unha cuestión vai obsesionar a Mallarmé a partir desa infinitización “dialéctica” do Azar: ¿como igualar cun acto humano esa infinidade? O Azar é a figura do divino en nós: igualarnos a el había ser daquela achegarnos á nosa parte divina, eternamente desprovista de senso. Mais por que acto, xa que todo acto é finito, continxente: é dicir, producido polo Azar mais non idéntico a el. Segundo Mallarmé, o acto que, así e todo, se achega ao infinito entendido desa maneira é a *dúvida*. ¿Por que a *dúvida*? Porque na *dúvida* somos virtualmente o que somos e o que non somos. Á vez un é o que está a punto de realizar unha acción e o que, así e todo, non deixa de pospoñela. Estamos “entre” os dous momentos e potencialmente conservamos en nós esa oposición. Nun dos finais de *Igitur*, o heroe parece dubidar, abaneando os dados na man en vez de

tiralos. Mais acaba por renunciar, deitándose para sempre sobre a cinza dos seus antergos. O mestre da *dúvida* é, evidentemente, Hamlet, modelo de *Igitur* e, no fondo, esta é a única obra que Mallarmé non deixa de escribir e reescribir sen parar; nesa cuestión é moi radical, pois a súa intriga é precisamente a do infinito. Mais aínda así, na peza de Shakespeare o heroe acaba por escoller, mata o asasino do seu pai e morre el mesmo ao se facer finito dese xeito.

Imos voltar, entón, a *Un Coup de dés*. Se Mallarmé chegase a coñecer o equivalente dunha Paixón, podería producir un sacrificio non soamente humano senón divino: non soamente finito senón infinito. Cristo non é soamente un home crucificado, é un home-deus crucificado. Para superar o cristianismo, cómpre daquela producir non só unha Paixón (o sacrificio do senso do poema ao Azar) senón unha Paixón que converta o sacrificador en infinito, é dicir, que faga infinito a Mallarmé mesmo. Ora, a única “acción” do poema, como sabemos, resúmese nunha frase: “le Maître / hésite” [o *Maître* / *dubida*]* —dubi-

* Deixamos sen traducir a palabra *Maître* para non esquecer a homofonía francesa á que aludiamos antes. (N. do T.)

da se tirar os dados. A única acción do Maître é a súa dúbida. E esta, ao contrario do caso de Hamlet, ou do de Igitur, *endexamais* acaba por dar nunha resolución determinada. O que unicamente chegamos a saber do Maître é a súa dúbida permanente convertida en eterna. ¿Vai tirar os dados ou non? ¿Imos ter un Número ou non? Velái o que parece que vai xurdir para sempre da hipótese. Por esa razón Mallarmé escribe, como conclusión: “RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ UNE CONSTELLATION” [SÓ VAI TER LUGAR O LUGAR AGÁS UNHA CONSTELACIÓN] —mais tamén: “RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION” [SÓ VAI TER LUGAR O LUGAR AGÁS SE CADRA UNHA CONSTELACIÓN]. A constelación se cadra tivo lugar mais se cadra, non.

Desde ese momento, comprendemos por fin de onde pode vir a necesidade do “Nombre unique” [Número único]: non pode ser outro, *porque é infinito* —é dicir, porque *xa contén en si o seu outro*, o seu propio non-ser, en tanto que *hipótese indecible*. É mais tamén se cadra non é: é o resultado eternamente hipotético dun tirar de dados infinito porque é para sempre dubidoso, porque nese senso é capaz de igualar a necesidade do propio Azar. Daquela, Mallarmé

se transformaría a si mesmo en infinito ao ser eternamente o que tira e o que non tira os dous dados do Metro único.

Así e todo, o que nós dicimos parece contradicir a nosa propia conxectura: a dun Número ben determinado, cifrado e que se revela igual ao 707. Segundo o que dixemos, Mallarmé *tirou* os dados e produciu o seu Número. Entón, para rematar, volvamos a ese Número que parece demasiado preciso para non ser contingente e desesperadamente finito. O senso simbólico do 707 é ben doado de entender: o primeiro 7 é ante todo o número do Setentrión, así que outra vez é o Norte o que guía o poeta e, nese senso, representa o azar da diseminación estelar ao servizo do Fermoso. Ese Fermoso obtido ao contrastar a linguaxe sobre un fondo de Nada, ou ao destacar as estrelas nunha constelación ben definida contra un fondo de noite ilimitada. É a Noite, triunfante, a que nos libera da antiga luz relixiosa, solar, para entregarnos ao esplendor dos astros espallados sen orde sensata nunha sobre a bóveda celeste —o Azar celeste, visible na súa eternidade. Mais o 7, como dixemos, tamén é un símbolo da forma fixada do soneto. No que se refire ao 0 central, este designa o nada sobre cuxo fondo

aparece o setentrión. Finalmente, o segundo 7 aparece como unha defensa non só do metro senón tamén da rima: aquilo que, segundo Mallarmé, fai que o verso moderno sexa superior ao verso antigo porque o fai dual ao facelo vibrar consigo mesmo alén do baleiro, alén do branco que o escinde centralmente (un verso son dous versos rimados que vibran xuntos por mediación do nada que os separa).

Mais todo iso non permite que o Número se faga infinito: permanecemos no símbolo, seguimos referíndonos ao aspecto metafórico das cifras. Non embargantes, todo había cambiar se ese número estivese inzado dunha dúbida interna que o faga infinito: unha dúbida que, simultaneamente, o iguale e non o iguale ao 707. ¿Como podería acontecer algo así? Simplemente se estamos *case* seguros de que o poema está codificado e, ao tempo, non estamos completamente seguros de que o estea. Entón, para obter ese resultado, ¿que se necesitaría? Pois que *o conto de palabras non sexa de maneira totalmente segura igual a 707*. Se houberse un “fallo” no código, se no conto de palabras fose posible unha dúbida, iso querería dicir que Mallarmé sacrificaría a certeza do seu xesto por toda a eternidade, mesmo despois de que o seu poema fose

decodificado. Ao facer iso, produciría un feito real —o seu xesto de codificación— que ao tempo había ser un feito hipotético. Mallarmé, signatario do poema, acabaría por ser para sempre —é dicir, para a posteridade dos seus lectores— infinito: tiraría os dados e non os tiraría, acabaría por se mergullar el mesmo no azar, faríase infinito en por si a imaxe e semellanza dun Hamlet á vez real e ficcional. Unha mestura de individuo real e de ficción hipotética. Iso daría lugar a unha relixión da arte cuxo personaxe único sería Mallarmé mais non o Mallarmé real, biográfico... máis ben o Mallarmé signatario do Poema, que se igualaría dese xeito ao Azar.

Daquela, cómpre atopar un fallo no conto de número de palabras, un fallo susceptible de cuestionar a enumeración inicial. Foi por azar —como debe ser— como eu descubrín este abalar do conto: cando traballaba para verificar se o conto total era correcto, estiven unha xeira completa sen que o resultado dese no 707. Entón entendín de onde viña o meu erro —e entendín moito máis ca iso. O erro debíase ao feito de que en *Un Coup de dés* hai tres palabras *compostas*. Ou a que, entre esas tres palabras compostas hai dúas que, naquela época, se

escribían sen guión: *au delà* e *par delà* [alén de]. ¿Cumpría contalas como unha palabra soa ou como dúas? A cousa non era doada pois cada un deses termos —*au*, *par* e *delà*— ten a súa entrada no dicionario Littré, dicionario de referencia da época. No Littré, *au delà* considerábase como unha palabra mais non *par delà*, que non tiña entrada independente aínda que aparecía nas noticias que se daban de *delà* e de *par*. Entón, ¿que criterio adoptar para contar esas dúas (ou catro) palabras? Evidentemente, non hai ningún criterio seguro. O criterio de reconto que dá 707 parécese aínda agora o máis plausible: contar *unha* palabra cada vez que estea separada das contiguas por un branco. Faise así homenaxe ao poder separador dos brancos. Iso significa contar as dúas palabras compostas sen guións como catro palabras (*au*, *delà*, *par* e *delà* = 4) mais tamén contar como unha (e non dúas) a terceira palabra composta que, como imos ver, contén un guión que une firmemente as súas dúas metades. Hai outras solucións posibles que darían outros resultados: contar as tres palabras compostas como tres, ou como seis, etc. Polo tanto, os números han oscilar entre 705 e 708.

Logo, ¿é serio imaxinar que Mallarmé realmente puido confiar nun artificio semellante? Para crer —na medida do posible, xa que todo acaba por ser hipotético— que Mallarmé pesanse nese medio, sería necesario que a terceira palabra composta implicase esa mesma dúbida. É dicir, que esa terceira palabra fose, como vostede ha adiviñar doadamente, PEUT-ÊTRE [quizais]: “RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION” [NADA HA TER LUGAR, SÓ O LUGAR AGÁS QUIZAIS UNHA CONSTELACIÓN]. Ese “peut-être” ten un guión mais tamén é o cumio da incerteza do Poema: minoría na minoría, única palabra composta por un guión no conxunto de palabras dobres que non levan ese signo... acaba por facer tolear todas as normas de reconto de sílabas e, coa súa soa escritura, enxendra a verdade da súa afirmación. Ese *peut-être* leva en si toda a potencia performativa do poema porque Mallarmé, ao poñelo en negro sobre branco, fai infinito o seu Metro, o seu xesto e a súa identidade de autor. É un *peut-être* que *se enxendra a si mesmo* e que fai abalar todo o poema pola súa asignación incerta.

Ese abalar do reconto tamén está evocado no Poema durante o episodio da serea, que se recolle

na Páxina VIII. Nela descóbrese a emerxencia dunha “stature mignonne” [estatura xeitosa] en “torsion de sirène” [torsión de serea] que parece emerxer das augas no punto exacto no que o penacho do Maître aínda está a aboiar, coma se a criatura se adubiasse un instante co pucho do Heroe. A serea bate co seu rabo nun “roc” [penedo] que “impose une borne à l’infini” [impón un límite ao infinito]. Ese penedo só pode ser o pucho negro do Maître, símbolo do seu triunfo incompleto: da súa “petite raison virile” [cativa razón viril] (Páxina VII) que se contenta coa teima de contar as súas palabras para obter un Número pechado (707), autenticamente oposto á verdadeira infinitude do Metro. Mais a serea introduce un “desprazamento” na estrutura comparable, na época de Mallarmé, ao do *e* mudo no verso libre. Xa se dixo que, en efecto, nun verso libre mais tamén no texto de *Un Coup de dés* é imposible saber se hai que contar como unha sílaba, ou non contar, os *e* mudos. Na fin do século XIX, por causa dunha teoría do verso aínda confusa (o acentualismo), pénsase —e Mallarmé tamén fai así— que esa liberdade para contar ou non o *e* mudo tamén é válida para o verso clásico (para esta cuestión, véxase

unha explicación pormenorizada en *Le Nombre et la sirène*, páxs. 158-177). De aí que o *e* mudo se empregue repetidamente na Páxina VIII e, sobre todo, denominado como tal, aínda que implicitamente, no segmento escrito na parte superior desa mesma Páxina: “pubère muet rire” [púber risa muda]. Daquela, toda a Páxina VIII ten como finalidade evocar un acontecemento comparable, no Verso de *Un Coup de dés*, á aparición do *e* mudo no verso en xeral: o das palabras nas que non se pode decidir o seu valor numérico, aquelas que non se sabe como contar as súas sílabas.

Dese xeito, baixo a forma dun Maître aínda demasiado humano, é coma se Mallarmé resucitase, coa feitura dun ser bífido —a serea— e recuperando por un momento a pucha coa que cobre a cabeza, o seu espírito purificado: un ser metade humano e metade ficticio, o do autor que, alén da morte da súa individualidade biográfica, se transforma en infinito.

Un Coup de dés ha satisfacer así as condicións do Libro como tal: lugar de cerimonia, de “presenza real”, ou que transmite o divino, e advento dun

canto mental (o poema débese ler en silencio, xa que non é proferido en público, para que se poidan desprezar todos os seus efectos gráficos e espaciais). Mais tamén posúe esa propiedade derradeira e salientable que Mallarmé quere outorgar ao Libro: que, no fondo, non o escribiu ninguén, o seu autor é definitivamente anónimo. Pois *Un Coup de dés* escápaselle a quen o le, que endexamais ha saber o que o Mallarmé biográfico fixo de maneira premeditada —cifrar, non cifrar, ocultarse a si mesmo a súa propia intención—, e Mallarmé endexamais ha saber —se é que el codificou o poema— se, por un feliz golpe de sorte, vai ser descifrado ou non. Ninguén acada os dous extremos da verdade —nin quen o escribe nin quen o le— e por iso o Poema funciona segundo unha lóxica que só é propia del.

Un novo xesto materialista

En conclusión, se cadra esta lectura —se non cristiá cando menos cristolóxica— de Mallarmé pode parecer inquietante. Mais, ao meu ver, trátase dunha lectura —repítoo— ante todo materialista. De Epicuro a Mallarmé, o aceno é, en efecto, coido eu, fundamentalmente o mesmo: o divino existe mais non é esencial. En certo xeito, abofé que si, Mallarmé conseguiu asegurar o triunfo da modernidade: esa “relixión da arte”, ese substituto inmanente do culto antigo que os nosos mestres afirmaban que fracasara, isto é, que enxendrara crimes políticos; pois ben, Mallarmé levouno a termo con sucesos. Grazas a *Un Coup de dés* hai unha divinización do poema e naceu un culto novo. Mais ese triunfo, ese culto, esa relixión, non ten nada que ver co que nós esperabamos nin do que nós nos burlabamos, tampouco co que

nós condenabamos. Ese culto novo é simplemente a lectura silenciosa dun libro, a lembranza dunha hipótese, un xogo a base de contar palabras. É algo máis e mellor ca o cristianismo sen chegar a ser máis ca este. É a reinvención do divino como unha cousa nada grandiosa, nada transcendente: como aquilo que deixa de ser o máis importante das nosas vidas sen, ao tempo e cunha discreción fermosa e elegante, deixar de formar parte delas. Esta lectura de *Un Coup de dés* é a maneira máis eficaz de repetir o antedito xesto materialista, de reinventar eses deuses secundarios dun xeito diferente ao de Epicuro e Mallarmé. Velaquí, na miña opinión, unha tarefa para a filosofía que volve recuperar a súa potencia inmanentista.

Apéndice

O poema

POÈME

UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD

UN COUP DE DÉS

par

STÉPHANE MALLARMÉ

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SQIT
que

l'Abîme

blanchi
étale
furieux

sous une inclinaison
plan désespérément

d'aile

la sienn

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
 inférant

 de cette conflagration

 que se

 comme on menace

 l'unique Nombre qui ne peut pas

 hésite
 cadavre par le bras
 plutôt
 que de jouer
 en maniaque chenu
 la partie
 au nom des flots

 un

 naufrage cela

hors d'anciens calculs
 où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

 à ses pieds
 de l'horizon unanime

 prépare
 s'agite et mêle
 au poing qui l'étreindrait
 un destin et les vents

 être un autre

 Esprit
 pour le jeter
 dans la tempête
 en reposer la division et passer fier

 écarté du secret qu'il détient

 envahit le chef
 coule en barbe soumise

 direct de l'homme

 sans nef
 n'importe
 où vaine

COMME SI

*Une insinuation
 au silence
 dans quelque proche
 voltige*

*simple
 enroulée avec ironie
 ou
 le mystère
 précipité
 hurlé
 tourbillon d'hilarité et d'horreur
 autour du gouffre
 sans le joncher
 ni fuir
 et en berce le vierge indice*

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

*que la rencontre ou l'effleure une soque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

pour ne pas marquer

exigüment

quiconque

prince amer de l'écueil

l'en coiffe comme de l'héroïque

irrésistible mais contenu

par sa petite raison virile

en foudre

*soucieux
expiatoire et pudère*

muet

rire

que

SI

*La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène*

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

*le temps
de souffleter
bifurquées*

un roc

*faux manoir
tout de suite
évaaporé en brumes*

*qui imposa
une borne à l'infini*

C'ÉTAIT
ins stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT
pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autont

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

fétide

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
 ou se fût
 l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul
 humain

N'AURA EU LIEU
 une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU
 inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
 abruptement qui sinon
 par son mensonge
 eût fondé
 la perdition

dans ces parages
 du vague
 en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà
hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre
Toute Pensée émet un Coup de Dés

Índice

páx.

9	Materialismo alén do ateísmo
17	O metro e o código
23	O <i>Maître</i> e o poeta príncipe
45	O Libro e a misa
55	O máis simple dos metros
69	O tesouro do dragón negro
73	O Mestre e o Azar
79	Dúbida e infinitización
93	Un novo xesto materialista
95	Apéndice. O poema

EDICIÓN
NON VENAL