

**Sobre las huellas  
de Mallarmé  
en la obra de  
Derrida**

Rocío Rueda Ortiz  
*Universidad  
Central-Colombia*

*Educació i Cultura*  
(2003), 16:  
27-38

# **Sobre las huellas de Mallarmé en la obra de Derrida<sup>1</sup>**

## **About Mallarme's jootsteps in work of Derrira**

**Rocío Rueda Ortiz<sup>2</sup>**  
Universidad Central-Colombia

La escritura se hace con gestos de la idea  
*Stéphane Mallarmé*

### **Resumen**

En aquest article s'exploren algunes «pistes», «emprentes» «rastres» de l'obra del poeta S. Mallarmé en el pensament de J. Derrida. Exploració que per cert no pretén ser exhaustiva, ja que, com la cançó de Gharly García, és una «esgarrinxada de pedres». Pedra, llibre o tomba dels textos d'un i altre autor. En la primera part presentam molt breument el context biogràfic de l'obra de S. Mallarmé; en la segona part ens endinsam en l'escola literària en la qual ha estat ubicada la seva obra, el simbolisme, tot destacant-ne alguns aspectes que poden donar-nos idees sobre les possibles emprentes de Mallarmé en l'obra de Derrida. Finalment, a la tercera part, analitzam de forma més directa les relacions entre aquests dos autors.

### **Abstract**

This article examine some «traces», «prints» «paths», of Stéphane Mallarme's work on Derrida thought. These explorations don't pretend to be exhaustive, only, like Charly García's song, it will be a «stones scratch». Stone, book, or tumb, from texts of every author. Therefore, on the first part, we shortly present the biographic context of Stéphan Mallarmé's work. On the second part, we deep, a bit, on the literary school where Mallarmé work has been ubicated, the symbolism, and from this we highlight some aspects that give us some clues about the possible «traces» of Mallarmé on Derrida work. Finally, on the third part, we look at the relationship between these two authors.

<sup>1</sup> Debo agradecer especialmente al profesor Juan Luis Vermal del Departamento de Filosofía de la Universidad de las Islas Baleares nuestras conversaciones sobre la obra y pensamiento de Jacques Derrida en su curso de metafísica.

<sup>2</sup> Estudiante del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de las Islas Baleares, a través de una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional, AECI.

## I. Stéphane Mallarmé, el poeta

De azur eviterno la serena ironía,  
Con la indolencia bella de las flores, abruma  
al poeta impotente que maldice su genio  
a través de un estéril desierto de dolores.

*El Azur*

Mallarmé, poeta francés, nació el 28 de marzo de 1842, hijo de Numa Florence Mallarmé y Elizabeth Félice Desmolins. A los diez años fue llevado a un internado para que comenzase los estudios secundarios, luego cambiado a otro y finalmente trasladado al Liceo de Sens, donde terminaría el bachillerato (1860) y entraría en el registro como funcionario no numerario y meritorio, trabajo que abandonó rápidamente para irse a Londres a perfeccionar su inglés. Se casó con Marie Gerhardt el 10 de agosto de 1863 con quien tuvo una hija y un hijo que murió a temprana edad. Con su hija Gèneviève estableció una relación muy estrecha pues ella fue su ayudante fiel en todos sus contactos con el mundo, la sociedad y la literatura. Formaron parte de su entorno intelectual Monet, Degas y Renoir en el mundo de la pintura y, en el de la música, André Rossignol y Claude Debussy, con quien independientemente uno de otro, pusieron música al soneto «Aparición». Cuando Debussy compuso su célebre sinfonía «La siesta de un Fauno», inspirada en el poema de Mallarmé, se dice que éste acudió a escucharla lleno de celos, para aplaudirla con las siguientes palabras: «¡No esperaba nada parecido! Esta música prolonga la emoción de mi poema y sitúa su decorado más apasionante que el color» (Mallarmé, S.1991: 12). Mallarmé muere el 9 de septiembre de 1898 en Valvins, tras un súbito ataque de asfixia.

Comenzó su carrera como maestro de escuela en París. Sus primeros escritos, publicados en periódicos de la época mostraban una gran influencia de Charles Baudelaire. La vida del Mallarmé estuvo llena de angustias pues se sentía agobiado por la esterilidad de la vida diaria, sentimiento que aparece en sus textos iniciales con una fuerza muy especial. Se sentía frustrado por la imposición de tener que ganarse el sustento diario, sintiendo perder tiempo para dedicarse a su obra estética. En una carta a su amigo Cazalis en 1886, escribe: «Cuántas impresiones poéticas tendría, si no estuviera obligado a dividir todas mis jornadas, encadenado sin descanso al oficio más estúpido y fatigante, porque sería apenante al contarte cómo me quebrantan mis clases llenas de abucheos y piedras lanzadas». (Mallarmé, S.1991: 15)

El escape de la realidad se transformó en una obsesión para Mallarmé, expresado en *Herodías* (1864) y *La siesta de un fauno* (1865). Para André Gide, Mallarmé acertó al llevar el verso clásico a un grado de perfección sonora, de belleza plástica e interior, de poder mágico, que aún no se había alcanzado y, según Gide, no se alcanzará otra vez. Descreído de la realidad, Mallarmé ansiaba buscar ciertas formas perfectas, cierta esencia, para lo cual se hace descriptor de la vida. Para reflejar esta esencia de las cosas, necesitó del uso complejo del lenguaje. Mallarmé dedicó su vida a lo que él mismo denominó *La Gran Obra*, que nunca terminaría. Relacionada con ella escribe varias elegías a Baudelaire, Edgar Allan Poe y Verlaine.

Junto con estas elegías, escribió, entre 1884 y 1890, poemas relacionados con este mundo ideal y su lenguaje ideal. Sin embargo, para algunos autores, en su poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897) parece abandonar un poco el afán por el mundo

ideal y se conforma con la realidad. Para Eduardo Milán (1997) Mallarmé es probablemente el último poeta occidental donde la tradición órfica se deposita en términos de un seguimiento posible. La nada mallarmeana es más bien un estado inverificable fuera de sí mismo pero que actúa como una conexión: la nada, para Mallarmé, es un mecanismo que genera posibilidades infinitas de transformación, y en su caso muy especial, de transformación simbólica.

Es este mecanismo relacionante lo que le permite a Mallarmé concebir su idea de una totalidad y, más acá de todo idealismo, de concebir su imagen del libro, del único libro, siempre existente, un fragmento del cual es la tarea de escritura que corresponde a cada poeta en particular. Ese libro no existe sino virtualmente o como totalización, como afán que sustenta la tradición órfica, como la temporalización que sostiene en la práctica toda posibilidad de escritura. Rilke, destacará posteriormente la ingente tarea del poeta y su terrible responsabilidad, dada la imposibilidad de esta escritura.

¿Pero dónde podemos ubicar la obra poética de Mallarmé? ¿Qué lugar ocupa en la literatura contemporánea?

## II. Mallarmé y el simbolismo

Stéphane Mallarmé es considerado, junto con Paul Verlaine —quien fue su fiel discípulo—, líder del movimiento simbolista.<sup>3</sup> Tres grandes poetas abrieron en Francia y en todo el mundo occidental, los caminos de la poesía contemporánea: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. A pesar de la diferencia de sus contribuciones, lo común a ellos es el valor, a veces infinito, que asignaron a las palabras, y su intuición reveladora de la existencia de un lenguaje específicamente poético.

Antes de que los poetas simbólicos hicieran su aparición, la poesía era considerada un arte prosódico, convencional y decorativo, sin embargo, las revoluciones europeas de 1848 señalaron el momento culminante a la vez que el fracaso del romanticismo como movimiento estético, político y social. Esto coincide con el desarrollo cada vez más acelerado de la revolución industrial y la difusión del positivismo como fundamento de una nueva visión científica, filosófica y estética del mundo. Con la publicación en 1857 de *Las flores del mal* de Baudelaire se inicia una poesía que halla sus raíces tanto en el «horror como en el éxtasis de la vida», y que se yergue contra una mentalidad que quiere ver y construir en el universo, una tecnología en la que se halla descartado o controlado todo elemento aleatorio, donde lo extraño, lo irracional, lo inconsciente, carece de una realidad efectiva en tanto sea aclarado, por la razón, es decir, asimilado a un contexto de interrelaciones conocidas, explicado, incorporado a la racionalidad. De hecho, para Baudelaire, un poeta debe llevar el estigma de ser esencialmente demoníaco, condenado por definición, a rebelarse contra una sociedad que ha sacrificado el libre fluir de la vida, a un orden establecido, sólo con miras a la eficacia y a la utilidad, que ha impuesto la civilización

---

<sup>3</sup> La escuela simbolista se caracteriza por su verso libre o casi libre, íntimamente musical, de ritmo psicológico, y la expresión fluctuante y vaga, el contorno impreciso, la voluntaria niebla. El símbolo asume distintas funciones. A veces una idea, otras un estado del alma y a menudo será el eco del mundo inconsciente. Podría ser una sola palabra un verso, una frase, una estrofa o un poema entero. El simbolismo llevaba en sus entrañas el suprarrealismo.

tecnológica. Esta tecnología, inclusive, tuvo en este momento su expresión como escuela política con los parnasianos, positivistas convencidos y artífices del verso fonéticamente perfecto.

En «*Las flores del mal*» hay un soneto en el que luego se verá el acto de fundación del simbolismo. Es el que se titula *Correspondencias*. En él Baudelaire encuentra «misteriosos vínculos que unen en el universo aquello que nuestros sentidos sólo perciben por separado». Pero el poeta puede percibir esta unidad profunda a través de símbolos, los simbolistas encontrarán más tarde, en la búsqueda de «correspondencias», la razón de ser de la poesía. En efecto, en «*Correspondencias*», Baudelaire llevó al plano de la conciencia un fenómeno psíquico antes simplemente presentado. El fenómeno «correspondencias» integra sensaciones diferentes —color y sentido— que pueden expresar la misma y única realidad esencial y sugerir un mismo sentimiento, o evocar un mismo recuerdo.

La búsqueda de «correspondencias» será llevada a términos absolutos por Stéphane Mallarmé, como también la noción de primacía del lenguaje y el reconocimiento de la creación poética como acto esencial del ser humano. Mallarmé pudo superar la limitación de los parnasianos pero sin renunciar a la perfección formal. Para él, escribir era obrar: un acto superior a los demás actos. En consecuencia, las tareas del poeta rozan con los límites de lo irrealizable. Mallarmé buscó expresar el misterio del mundo mediante las correspondencias, las analogías, los símbolos. Pero estos símbolos no son, en sí, expresivos, no son claves que designen una idea u objeto. Por ello, admiten diversas interpretaciones y, en rigor, ninguna en particular.

En suma, a Mallarmé le preocupaba más la forma y la palabra en todas sus posibilidades, cuestión que por cierto se conjugaba con su rebeldía hacia una realidad «racionalmente» doblegada, despojada del azar y de la imprevisibilidad. Adicionalmente, su estudio del inglés, «acercándose al desierto de la lámpara», durante muchas noches para moldear cada palabra, le permitió una comprensión de las múltiples significaciones y variaciones de sentido, de la asombrosa diversidad del saber residente en las lenguas y de los límites y posibilidades de la traducción. Este contexto de resistencia a una razón omnipresente y la búsqueda de un nuevo lenguaje es pues nuestro marco para establecer, como lo denomina R. Barthes, puentes de intertextualidad entre Mallarmé y Derrida.

### III. Algunas huellas «Mallarmeanas» en Derrida

Se puede afirmar que la obra de Mallarmé ha ejercido alguna influencia en la de Derrida, pues no sólo en *De la Gramatología*, hay referencias al poema «*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*», sino que, efectivamente, Derrida ha hecho en diferentes textos alusiones a la poesía y al lenguaje poético de Mallarmé. También escribió un ensayo sobre el lugar de la poesía de «Mallarmé»<sup>4</sup> en la literatura francesa. Quizás el señalar de la «crisis», «encentadura», «deconstrucción» sobre las fronteras —*Márgenes*— entre la filosofía y la literatura sea justamente ese «gozne» o «bisagra» que nos permita buscar los trazos y huellas entre los dos autores. Se podría decir entonces que en los textos de Derrida

---

<sup>4</sup> En: Derrida, Jacques (1997) *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Ed. Cuadernos A. Biblioteca Universitaria, 2ª. ed., Pp. 59-69.

encontramos una escritura cercana al arte y una reflexión filosófica que se penetran, se entrelazan, y se solapan mutuamente.<sup>5</sup>

Veamos algunas huellas de la mano —de la «firma»— del mismo Derrida. «*Cualquier texto de Mallarmé está organizado de modo que en sus puntos más fuertes el sentido permanezca indecible; a partir de ahí, el significante no se deja penetrar, perdura, existe y hace notar. El trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente. Apela a nuestra memoria, nos obliga, al no poder rebasarlo con un simple gesto en dirección de lo que «quiere decir», a quedarnos bruscamente paralizados ante él o a trabajar con él*» (Derrida, J. 1997: 61). En efecto, Derrida refiere este carácter de la escritura de Mallarmé como un acontecimiento que burla las categorías de la historia y de las clasificaciones literarias, de la crítica literaria, de las filosofías y de las hermenéuticas de toda especie. «*Comenzamos a entrever que el trastorno de estas categorías habrá sido también efecto de lo escrito por Mallarmé*» (Derrida, J. 1997: 62). Acontecimiento que quizás podríamos leer como un acto, como un hecho de deconstrucción que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del —de un—sujeto, ni siquiera de la modernidad.

Intentemos tejer un punto más. Este acontecimiento requiere de un nuevo lenguaje, de «una poética nueva». El descubrimiento, o quizás sea mejor decir, el desvelamiento de la ausente transparencia de las palabras y su ambigua relación con la realidad, obliga a crear un lenguaje nuevo que supere, que posponga, que desplace, a la indecibilidad. Para ello Mallarmé realizó un aprendizaje extremadamente precioso de la lengua. Si Valéry dijo que para leer a Mallarmé había que aprender a leer de nuevo, el mismo Mallarmé comenzó por ahí, por aprender a leer de nuevo toda la asombrosa diversidad del saber y del acto poéticos.<sup>6</sup>

«NADA

De la memorable crisis

Como no fuera

el suceso

cumplido en vista de todo resultado nulo

humano

HABRA TENIDO LUGAR

Una elevación ordinaria vierte la ausencia

SINO EL LUGAR

(...)»<sup>7</sup>

<sup>5</sup> De hecho, se podría contextualizar cierta afinidad en la obra de Derrida con el arte informal. Surrealismo y arte informal han sido caracterizados por Wolfgang Iser (1993) como dos escuelas artísticas reveladoras, o propias de la postmodernidad. Adicionalmente, se puede caracterizar el arte moderno como precursor de la filosofía postmoderna, en particular en cuanto a sus rasgos, «postmodernamente considerados»: descomposición, reflexión, estética de lo sublime, el experimento, la pluralidad. Cf. Iser Wolfgang (1993) En: *Diálogo filosófico*, N. 25, pp. 4-28

<sup>6</sup> José Lezama Lima nos cuenta que esto sucede a propósito de su labor como maestro de inglés y por su intento de devolverles a las palabras inglesas el sentido de tribu. Según Paul Valéry: «me parecía a veces, que él hubiese pasado, mirando una a una, todas las palabras, como un lapidario sus piedras, ya la sonoridad, el brillo, el color, la limpidez, el alcance de cada una, y yo diría casi su oriente».

<sup>7</sup> Fragmento de «*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*» (1897). En 1929, Paul Valéry, refiriéndose a este poema de Mallarmé, nos dice: «habiéndome leído lo más lisamente su *Coup de dés*, como simple preparación

No es una equivocación tipográfica los espacios que hemos dejado en la anterior cita, ya que reproducen exactamente, un Fragmento de «*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*» (1897), que por cierto también nos recuerda *Fragments de un discurso amoroso* de Barthes, y *Glas* de Derrida, que buscando un espaciamiento adecuado, rompen con la estructura y disposición tradicional de los textos. Mallarmé, en el prefacio de dicho texto advierte al lector: «*los «blancos» en efecto, asumen importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio en torno, ordinariamente, al punto de que un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor de un tercio de la hoja: no transgredo esta medida, solamente la disperso. ...La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria, de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras entre sí, parece consistir tan pronto en acelerar como amortiguar el movimiento, escondiéndolo, incluso según una visión simultánea de la página: tomada esta por unidad como lo es por otra parte el Verso o línea perfecta*».

Pues bien, para Derrida, contrariamente a los presupuestos simbolistas, «la indecibilidad» no se debe a una multiplicidad de sentidos, a una riqueza metafórica, o a un sistema de correspondencias.<sup>8</sup> Por ejemplo, el signo *blanc* (blanco), con cuanto se le viene progresivamente asociando, constituye un inmenso arsenal de sentido, (nieve, frío, muerte, mármol, etc., cisne, ala, abanico, etc; virginidad, pureza, himen, etc, página, tela, velo, gasa, leche, semen, vía láctea, estrella, etc.), que como por imantación semántica, atraviesa la obra de Mallarmé. Y, no obstante, lo blanco también, por mediación de la página blanca, es el lugar de la escritura; y, ante todo, el espaciamiento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), o sea el *espaciamiento* de la lectura (Cf. Derrida, J. 1997: 62 y ss.).

Si bien en Mallarmé hay una preocupación por el verso perfecto, por una poesía ideal, búsqueda de perfección en el lenguaje, que no se podría atribuir a Derrida, a pesar de que, por ejemplo R. Rorty, ha señalado que la importancia de su obra es sobre todo su excelente juego de lenguaje, su «lúcida, irónica y humorística escritura», sí se puede encontrar, en ambos autores, la misma inclinación hacia la explosión de la palabra, del significante. Para Derrida «*no queda sino que la «palabra», las parcelas de su descomposición o de su reinscripción, sin poder jamás ser identificables en su presencia singular, al final sólo reenvíen a su propio juego, sin proyectarse nunca, en realidad, hacia otra cosa*». (Derrida, J. 1997: 63)

Este reenvío constante/variante/re-trazado, esta ausencia de un sentido que desvelar, propio de las reflexiones de Derrida y del mismo Mallarmé, conlleva a que el concepto de verdad, tradicionalmente unido al logos y, por consiguiente, al de representación y al de mimesis, se deslice, imperceptiblemente, más allá de la problemática de la propiedad-proximidad, hasta el ámbito del simulacro, del juego infinito de espejos, que ilustran el fin de todas las versiones metafísicas de la identidad y de la presencia.

para una mayor sorpresa, Mallarmé al fin me hizo considerar el «dispositivo». Me pareció ver la figura de un pensamiento, por la primera vez situado en nuestro espacio...Aquí verdaderamente, la extensión hablaba, engendraba formas temporales... El 30 de marzo de 1897, dándome las pruebas corregidas del texto que debía publicar *Cosmópolis*, me dijo con una admirable sonrisa, ornamento del más puro orgullo inspirado a un hombre por un sentimiento del universo «No encuentra usted que es un acto de demencia» (Vitier, Cintio. «Notas a un golpe de dados». En: Mallarmé, S. (1991). *Antología*. Madrid: Visor, p. 137-138).

<sup>8</sup> La relación entre ente y verdad, según Francisco Jarauta (1999), es pensada ahora a partir de una determinación metafórica o retórica del lenguaje, suspendiendo la seguridad de las correspondencias entre lenguaje y mundo, sobre las que se construía la idea clásica de verdad.

De hecho, Derrida destaca la capacidad de Mallarmé para borrar el referente. En particular alrededor del ejemplo del texto *Or*, Derrida muestra cómo Mallarmé genera toda una configuración temática, en la que se explora la vena de or (oro), en todos sus sentidos; el oro en cuanto substancia natural del signo monetario, pero también el elemento lingüístico, *or*, como letras, sílaba, palabra. En consecuencia, la relación directa con la cosa, queda así en suspenso. «*Sucedo con mucha frecuencia que Mallarmé coloca el nombre or tras el adjetivo posesivo son (son or). Pero son or (su oro) suena igual que sonore (sonoro), con lo que nos hace dudar entre la forma del adjetivo calificativo y las del nombre precedido del adjetivo posesivo; y, aún más, nos hace falta dudar del valor del son (su) y son (sonido)*». (Derrida, J. 1997: 67)

Sin embargo, se podría pensar que, en el caso de Mallarmé, son simplemente (si es que puede ser simple), juegos retóricos del lenguaje poético, homonimia. No obstante, cada palabra, es la expresión de una diversidad de significados que se cruzan y reparecen, en términos de Derrida, por un simulacro de identidad del que es necesario dar cuenta. En definitiva, no hay nombre: la cosa misma es (la) ausente, nada es sencillamente nombrado, el nombre es también conjunción o adverbio. Ni aun siquiera ya palabra: lo eficaz está con frecuencia en una sílaba en la que la palabra se disemina». Ni homonimia, ni sinonimia, ni juegos retóricos de relaciones semánticas familiares, ni metáfora, ni metonimia.<sup>9</sup>

Pero no se trata solo del significante, de su grafía, quizás debamos decir de su poli-grafía; se trata también de su espacio/espaciamento, del lugar que ocupa, de su topo-grafía. En *La doble sesión*, Derrida resalta el juego de la tipografía y la topografía de los textos de Mallarmé: «*prescribe suspender el título que, como la cabeza, el capital, lo sentencioso, habla con la frente alta, habla demasiado alto, a la vez porque alza la voz, ensordece el texto consiguiente, y porque ocupa la parte superior de la página, convirtiéndose así la parte superior en el centro eminente, el comienzo, la orden, el jefe, el arconte. Mallarmé ordena así hacer callar al título. Orden discreta, en el estallido de un fragmento activo, sobre una arista corta y cortante*». (Derrida, Jacques. 1997: 268-269). Esta ruptura de jerarquías en el texto, esta revalorización del fragmento, de la exploración de su topografía, la podemos ver también en textos de Derrida, como *Tímpano* o *Glas*, en los que no sólo hay un despliegue del pensamiento en otro lugar, o *topoi*, sino que también se reta al lector a ocupar un papel más activo, a buscar su «orden», su «lógica» —si ello es posible—, su jerarquía, su propio trayecto intertextual de lectura. Se reconvierte entonces el papel de la escritura, del escritor-autor, así como el del lector, ahora como autor de su propia lectura, en definitiva, como creador de un nuevo texto.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> De hecho, en el texto sobre la «*Retirada de la metáfora*» Derrida plantea la cuestión acerca de la metáfora, qué pasa de ella? Todo, la totalidad del ente y al mismo tiempo se la tendría que pasar por alto sin poder pasarla por alto. Ver. Derrida, Jacques (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Ed. Paidós, 122 p.

<sup>10</sup> Para Derrida, Mallarmé mantiene así la estructura diferencial de la mímica o de la mimesis, pero sin la interpretación platónica o metafísica, que implica que en alguna parte el ser de un ser sea limitado. «Mallarmé mantiene incluso (se mantiene en) la estructura del fantasma, tal como la define Platón: simulacro como copia de copia. Con la diferencia de que ya no hay modelo, es decir, copia y que esa estructura (que comprende también el texto de Platón, incluida la salida que éste intenta) ya no es referida a una ontología ni incluso a una dialéctica (...) Es un simulacro de platonismo o de hegelianismo que no está separado de lo que simula más que por un velo apenas perceptible, del que igualmente se puede decir que pasa ya —desapercibido— entre el platonismo y él mismo, entre el hegelianismo y él mismo. Entre el texto de Mallarmé y el mismo. No resulta, pues, simplemente falso el decir que Mallarmé es platónico o hegeliano. Pero no es sobre todo cierto». (Derrida, J. 1997: 313).

En efecto, con *Mimique*, Derrida propone una escritura sin libreto de la que cada vez, a cada instante, la punta del trazo procede sin pasado sobre la hoja virgen; pero hay también, simultáneamente, una infinidad de libretos que se encierran, se encajan unos en otros y no consiguen salir más que mediante injertos, toma de muestras, citas, exergos, referencias, etc. «La literatura se anula en su ilimitación».

Parece ser, como lo expresa Patricio Peñalver (1990: 135), que la lectura Derridiana de Mallarmé empieza, se traza, en la cuestión de la mimesis. Pero es una mimesis que no imita nada, de un doble que no redobla ningún simple; una adhesión que no rompe el espejo o la luna. Además, esta mimesis no se cierra con la verdad de una referencia, (ideas, experiencias, realidad), ya que más bien abre un espacio de ficción. Este desplazamiento en el concepto y en la operación de la mimesis, es un paso anti-platónico del ícono al fantasma, o de la imagen al espectro, solidaria del exceso de lo sintáctico sobre lo semántico.

Esta mimesis que no imita nada, este espectro que no se ve al espejo, se hace presente en los trazos de un Derrida que, en su ausencia, re-traza sus huellas. Como su nombre indica, el espectro es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la invisibilidad, por esencia, no se ve, por eso, permanece más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver, y que proyecta en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. Quizás estemos viendo huellas de un fantasma de Mallarmé donde no están, o quizás, también, se debería aprender a vivir dándole conversación al fantasma, a darle, o a devolverle la palabra, aunque sea en sí, en el otro, al otro en sí: «los espectros siempre están ahí, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén. Nos hacen repensar el «ahí»».<sup>11</sup>

Aún hay más. Derrida nos trae la carta de Mallarmé a Cazalis (1864), donde habla sobre su nuevo lenguaje, su nueva poesía: «*Por fin he comenzado mi Herodías. Con terror, pues invento una lengua que debe necesariamente brotar de una poética muy nueva, pero que podría definir con estas dos palabras: pintar, no la cosa, sino el efecto que produce. El verso no debe, pues, componerse de palabras, sino de intenciones y todas las palabras deben desaparecer ante la sensación... La lengua poética no será la descripción, o la imitación o la representación de la cosa misma, de algún referente sustancial o de alguna causa primera, y no deberá componerse de palabras como de unidades sustanciales, atómicas, precisamente indescomponibles o in-componibles*» (Derrida, J. 1997: 386).

Tal vez Derrida ha alcanzado a ver lo que Mallarmé pensó sobre la vida y la muerte de las palabras jugando con asociaciones sonoras, formales y semánticas, con relaciones letales entre los términos, con la homonimia —y ni con ella—, con el gozne que deja en suspenso los sentidos posibles de un significante, como exploración de imágenes, de los límites del lenguaje típicamente filosófico. Como sabemos, para Derrida tal y como lo manifiesta en *Márgenes, différance*, o el trazado de la *différance*, no sigue el trazado de un discurso filosófico-lógico, ni empírico-lógico, pues el concepto de juego de diferencias nos remite más allá de esta oposición, más allá de la filosofía y de la unidad del azar y de la necesidad de un cálculo sin fin.

Pero, también, podemos decir que esta aproximación entre filosofía y literatura, o de la escritura en general, se justifica por el diseño inicial de la deconstrucción del fon-

---

<sup>11</sup> Vease: Derrida, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Ed. Trotta, 196p.

logocentrismo, redescubriendo la materialidad del significante, es decir, la escritura, la forma, el grafismo. El límite entonces entre filosofía y literatura, no es un borde exterior, no es el uso, o no, de ciertas formas escriturales en uno y otro campo de saber; se trata, más bien de un límite que atraviesa y recorre tanto los textos filosóficos como los textos literarios, a través de cortes, de «encentaduras», donde cada significado es un significante, es una huella que «abre mundo».

En la entrevista con Christian Decamps (1982) Derrida nos revela cómo para él, el acontecimiento literario atraviesa y desborda la filosofía; ciertas «operaciones», diría Mallarmé, ciertos simulacros literarios o poéticos, permiten a veces pensar lo que la teoría filosófica ignora, o eso que a veces dicha teoría prohíbe violentamente. De hecho, para analizar la interpretación tradicional de la escritura, su conexión esencial con la esencia de la filosofía, de la cultura, e incluso del pensamiento de occidente, era necesario no encerrarse ni en la filosofía ni tan siquiera en la literatura.

Jose Lezama Lima, en su prólogo a la *Antología poética* de Mallarmé nos describe a un Mallarmé que:

«muere queriendo llevar las posibilidades del poema más allá de la orquesta por la unión del verbo y del gesto, y de las organizaciones del color. Intenta en su «golpe de dados», el avance y el retroceso de los timbres y la colocación espacial del poema en la jerarquía de las constelaciones. Se subraya una palabra solitaria, como el andantino marcial en las graciosas subdivisiones de la flauta o se prolongan, se cierran en la infinitud de su serpiente, igualándose el comienzo y la recepción con la despedida, como en las impulsiones de los metales. La transparencia del papel, sus márgenes participando como una acusación o una alegría, sus combinaciones irrefutables de blancos y negros, adquieren un claroscuro, una desconocida dimensión. A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses» (Mallarmé, S. 1991: 19).

Se ha dicho que el poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* ha sido particularmente importante para Derrida. ¿Dónde reside o habita su importancia?. ¿En qué se traduce dentro del discurso de Derrida?. ¿Dónde están las huellas del espectro?. Este corto y, por supuesto incompleto recorrido, no alcanza a comprender, a «captar» el impacto de Mallarmé en Derrida pues sólo se ha intentado esbozar, «rasguñar», hacer un «gesto», una «mueca», siguiendo algunas pistas.

Para finalizar, volvamos al principio. A mi primera apuesta. Al encuentro o, quizás más precisamente, a los borrosos límites, a los extraños márgenes entre la filosofía y la literatura, lo que aquélla no puede representar en su código clásico. Rimbaud consideraba que el poeta era, el último grado, la voz del *Gran Todo*. Sólo un sensible, pero involuntario instrumento de la divinidad. Para Agustín Larrauri, Mallarmé, en cambio, anula el sentido de la misma. Mallarmé siente la responsabilidad de la creación como manifestación de lo absoluto. De ahí la lucha y la magnitud de su empresa. La lucha contra el azar se manifiesta en él de forma dramática, pues si se supera la divinidad lo que se encuentra es la nada. Queda entonces, la arquitectura del cosmos, la mecánica estelar, el azar infinito de las conjunciones. A la idea de Dios, opone la del poeta, en su creación y desafío. Sin embargo, Mallarmé, es consciente de esta actitud, de ahí que la califique como una

«locura» necesaria. Pero, la creación no resulta simple, sino que es dolorosa por la responsabilidad que implica. Su operación se identifica pues con «arrojar los dados», es decir, como un acto de pensamiento, un desafío al azar, que en manos del poeta, por su capacidad de encantamiento, ha de dar irremisiblemente, la más alta cifra. Quizás esta sea también la apuesta de Derrida en su proyecto *De la Gramatología*, con un *golpe de dados* reta el azar, lo desafía con la deconstrucción.

## **Bibliografía**

- DECAMPS, Christian (1982) «Entrevista con Jacques Derrida». En: VVAA *Entretiens avec Le Monde, I, Philosophies*, París, La Découverte / Journal Le Monde. Disponible en: <http://personales.ciudad.ar>
- DERRIDA, Jacques (1997) *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Ed. Cuadernos A. Biblioteca Universitaria, 2ª.
- DERRIDA, Jacques (1997). *La Diseminación*. Madrid: Ed. Espiral.
- DERRIDA, Jacques (1989). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Editorial Cátedra.
- DERRIDA Jacques (1986) *De la Gramatología*. México: Ed. Siglo XXI, 4ª ed.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Ed. Trotta.
- JARAUTA, Francisco (1999). «Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura (seguido de diez tesis)». En: *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros*. Madrid: Fundación Juan March, 13 p.
- GÓMEZ Bedate, Pilar (1985) *Mallarmé*. Madrid: Ed. Júcar.
- MALLARMÉ Stéphane (1991) *Antología*. Madrid: Visor.
- MALLARMÉ Stéphane (1980). *Obra Poética I* (trad. Ricardo Silva Santiesteban). Madrid: Ed. Hiperión.
- PEÑALVER, Patricio (1990) *Deconstrucción. Escritura y filosofía*. Barcelona Ed. Montesinos.
- WELSH Wolfgang (1993) «Postmodernidad». En: *Diálogo filosófico*, Nº. 25, pp. 4-28.