



«ESTO NO ES UNA CARTA»: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POSTURA DE AUTOR EN LA CORRESPONDENCIA DE MALLARMÉ

Miguez, Ramiro

Ramiro Miguez
ramirojmiguez@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138006/>

Resumen: Este artículo se propone indagar la relación entre postura autoral (Meizoz, 2005) de Stéphane Mallarmé y su correspondencia. Para ello, se recupera la noción de «*horreur des lettres*» [«miedo de las cartas»], propuesta por Bertrand Marchal junto con un tópico que aparece recurrentemente en el epistolario del poeta a lo largo de su vida, «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»]. Consideramos que esta negación del estatuto genérico de la carta es una traducción de los postulados que aparecen en los poemas y ensayos del autor, particularmente, el deseo de alejar la figura autoral de la obra.

Palabras clave: Epistolario, Cartas, Poética, Postura de Autor, Stéphane Mallarmé.

Abstract: *The main purpose of this article is to search the relationship between the authorial stance (Meizoz, 2005) of the French poet Stéphane Mallarmé and his correspondence. In order to do this, the concept developed by Bertrand Marchal of "horreur des lettres" ["fear of letters"] will be revised along with a recurrent topic in the poet's correspondence, "Ceci n'est pas une lettre" ["This is not a letter"]. We consider that this denial of the letter's generic status is a translation of the ideas found in his essays and poems, especially the compulsion of erasing the author's figure in his works.*

Keywords: *Epistolary, Letters, Poetics, Authorial Stance, Stéphane Mallarmé.*

POSTURA Y CORRESPONDENCIA

Quisiéramos reflexionar en torno a la recurrencia que tiene, en el epistolario del poeta francés Stéphane Mallarmé, la negación del estatuto de la carta. Es sorprendente que, dentro de la variada correspondencia del autor, en donde el formato y la extensión de las cartas cambian radicalmente según la situación que esté viviendo, el único elemento que se mantiene es, paradójicamente, la negación de la pertenencia genérica de esos escritos. A lo largo de estos textos, reaparecen varias fórmulas ligadas a esta idea de negación epistolar^[1], todas ellas resumibles en la idea «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»]. Consideramos que este giro retórico de la correspondencia se encuentra ligado tanto a la poética del autor como a su lugar dentro del campo literario.

El crítico Bertrand Marchal, quien editó por primera vez la correspondencia completa en 2019, explica este motivo recurrente de la siguiente forma:

Dans le «Ceci n'est pas une lettre» de Mallarmé, il y a sans doute moins que dans le «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte, mais plus qu'une simple affectation de modestie. [...] la dénégation visant la lettre peut rappeler aussi une autre dénégation caractéristique du poète lorsqu'il évoque son œuvre poétique, une autre dénégation qui pourrait se formuler ainsi: ceci n'est pas un livre.

[En el «Esto no es una carta» de Mallarmé, puede encontrarse, indudablemente, menos que en «Esto no es una pipa», de Magritte, pero se trata mucho más que de una simple afectación y modestia. [...] la negación de la carta puede recordar también otra negación característica del poeta cuando evoca su obra poética, otra negación que puede formularse de la siguiente manera: esto no es un libro] (Marchal, 2019, p. IV).

En este fragmento, Marchal tensiona la relación entre el *topos* del epistolario de Mallarmé y su labor poética, por lo que nos permite entender una y otra instancia de escritura (la epistolar y la poética) como coetáneas y pertenecientes a un mismo proyecto. La relación se problematiza, sin embargo, al pensar el lugar que ocupa la carta o, más bien, las exigencias lingüísticas de la carta, dentro de la reflexión que realiza Mallarmé acerca del lenguaje. Recordemos que, dentro de la vasta producción lírica que emergió en Francia durante el final del siglo XIX, la obra del poeta destaca por su perfección formal y su profundidad filosófica, en ella se anuncia (y en cierto modo, también se celebra) la incapacidad del lenguaje para nombrar el mundo. Concibe la poesía como el tipo más elevado de escritura, puesto que es consciente de su propia mentira^[2].

A partir de esto, cabe preguntarnos cómo leer la carta y su constante negación dentro del proyecto mallarmeano, puesto que, en ella, se ubica, en primer lugar, la confianza en la transmisibilidad del lenguaje junto con la obligatoriedad de un remitente. ¿Cómo conciliar la carta y su pretendida legibilidad con el celebrado hermetismo de la poética mallarmeana?

LA POSTURA DE UN ¿AUTOR INVISIBLE?

La postura literaria puede considerarse como un concepto heredero del *ethos* aristotélico y, por lo tanto, una estrategia del emisor de posicionarse en su discurso. Jérôme Meizoz, en *Posturas literarias* (2015), la define como «la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario» (p. 12). Esta posición particular se conforma a partir de una doble vertiente: la individualidad del autor, que puede encontrarse en discursos públicos o fotografía; y la asimilación de este a diferentes posturas en un tiempo dado. En el siglo XIX francés, existía un gran reservorio de posturas, los artistas podían establecer una genealogía con el dandismo, los parnasianos o, también, a partir de ese constructo llamado «poeta maldito», solo para nombrar algunos ejemplos.

La noción de poeta maldito roza a Stéphane Mallarmé, ya que Paul Verlaine decidió incluirlo en su antología *Les poètes maudits* (1884) y le encarga una biografía que funcione como corolario de sus poemas. Mallarmé la escribe en una célebre carta a Verlaine en donde expone sus filiaciones familiares y literarias. Allí se ocupa de mostrarse casi como un burgués, un profesor de inglés que no se siente a gusto en su profesión y que descende de una familia sin interés en el arte, descripción que dista considerablemente de la concepción de poeta maldito a la que Verlaine busca asimilarlo.

Sumado a esta disonancia entre la figura del poeta maldito y la autofiguración de Mallarmé, el trabajo poético del autor plantea, desde sus escritos más tempranos, la necesidad de alejarse de su obra, como indica en «Crise de vers»:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [sic], qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

[La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su discrepancia; se iluminan con reflejos recíprocos como el trazo virtual de fuego sobre pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico o la entusiasta dirección personal de la frase] (Mallarmé, 1961, p. 366).

Esta idea de la «desaparición elocutoria del poeta», que da lugar en el verso al teatro del lenguaje, creó un lugar común en la crítica que lee la obra de Mallarmé como el punto más alto de aquel ideal emprendido por Gustave Flaubert sobre el alejamiento del autor en su obra. Los planteos de Mallarmé fueron la piedra fundacional del posterior estructuralismo. Hugo Friedrich (1958) considera que «[j]unto con Rimbaud, Mallarmé representa el abandono más radical de la lírica de la vivencia y de la confesión y con ello un tipo de poesía que por entonces todavía estaba representado, con grandeza, por Verlaine» (p. 71). Roland Barthes (1994) radicaliza esta propuesta en «La muerte del autor» al considerar que «toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura» (p. 67).

Sin embargo, no debemos confundir poética con correspondencia, y mucho menos las exigencias de los poemas con la ubicación del autor en el campo literario. Buscar desaparecer de la obra es, paradójicamente, una forma de ubicarse en el campo. De hecho, Bourdieu (2015) lleva un paso más adelante esta idea y los propone como los primeros representantes de una postura literaria opuesta a las posiciones dominantes:

La oposición entre Mallarmé y Verlaine es la forma paradigmática de una división que se ha ido constituyendo progresivamente, y afirmando cada vez con mayor claridad a lo largo del siglo XIX, la que se establece entre el escritor profesional, condenado por su propósito a llevar una vida formal, regular, casi burocrática y el escritor aficionado, diletante burgués para quien la escritura es un pasatiempo o una afición, o bohemio extravagante y miserable que vive de todos los oficios humildes que ofrecen el periodismo, la edición o la *enseñanza* (Bourdieu, 2015, p. 398, el resaltado es nuestro).

La idea de oposición es central para analizar la figura de autor: «la postura de un autor se despliega por lo general en relación a, por no decir en contra de, otras posturas sobresalientes en las obras mismas» (Meizoz, 2015, p. 19). La postura de Mallarmé como un profesor agobiado y casi burgués dista bastante de otras contemporáneas, como puede ser la de Arthur Rimbaud o Paul Verlaine. Es más, dista radicalmente del poeta que él considera su maestro, Charles Baudelaire^[3].

La correspondencia es un terreno fértil para pensar todas estas contradicciones respecto a la postura de Mallarmé, puesto que en ella, y particularmente en las cartas de juventud, el poeta se cuestiona su lugar en el campo y lo construye distanciándose del Romanticismo. Resulta claro que esta negación de la aparición del autor en la obra no es sino un síntoma de su proyección en el campo contra la excesiva subjetividad del movimiento anterior. Las cartas, además, comparten la misma dualidad de universos que la postura literaria. Meizoz plantea que la acción postural «se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación de lo individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias» (p. 18). La correspondencia, y particularmente la correspondencia de los escritores, se encuentra en un espacio liminal entre lo público y lo privado. En su estudio sobre los usos de la correspondencia, Roger Chartier es particularmente claro en este aspecto al oponer los correspondientes anónimos con los que gozan de cierto renombre «[...] *les correspondances des écrivains, des artistes, des hommes politiques sont l'objet d'éditions et d'études qui permettent entrer au plus profond de ce que l'oeuvre ou l'action masque*» [«las correspondencias de escritores, artistas o políticos son el objeto de ediciones y estudios que permiten entrar más profundamente a aquello que la obra o la acción esconde»] (Chartier, 1991, p. 451). En fin, la correspondencia y la postura de autor pertenecen a una instancia intermedia entre lo público y lo privado, aspecto que no aparece con otras escrituras del yo como puede ser el diario íntimo, perteneciente, de forma exclusiva, al ámbito de lo privado.

Correspondencia y obra poética forman aquí un espejo que nos permite analizar la proyección del autor dentro del campo literario en un momento dado. Esto puede verse claramente en una carta dirigida a Albert Mockel, quien encarga a Mallarmé un retrato personal, «*[f]aites moi comme je puis vous apparaître de loin et littérairement, voilà l'intérêt*» [«[d]escribame como puedo parecerle de lejos y literariamente, he aquí el verdadero interés»] (Mallarmé, 2019, p. 750), en donde puede verse el uso de la correspondencia para controlar la imagen pública, cosa que también ocurre en la célebre carta anteriormente citada a Paul Verlaine. Allí el poeta construye una particular genealogía, en donde coexisten innumerables empleados de la administración pública, junto con otros que tienen un interés en la literatura y, además, participaron en

la publicación de *Vathek* (1786), en Francia, obra que influye enormemente a Mallarmé; podría decirse que tiene un doble linaje administrativo-burgués y administrativo-literario:

Je retrouve trace du goût de tenir une plume, pour une autre chose qu'enregistrer des actes, chez plusieurs de mes ascendants: l'un, avant la création de l'Enregistrement sans doute, fut syndic des Librairies sous Louis XVI, et son nom m'est apparu au bas du Privilège du roi placé en tête de l'édition originale française du Vathek de Beckford que j'ai réimprimé.

[Encuentro el gusto por tener una pluma para otra cosa que no sea registrar actas en muchos de mis ascendientes: uno, sin duda antes de la creación del Registro, fue síndico de librerías y su nombre se me ha aparecido debajo del privilegio del rey ubicado al comienzo de la edición original de *Vathek*, de Beckford, que yo reimprimí] (Mallarmé, 2019, p. 571).

En la correspondencia, un autor puede construir su postura autoral y marcar, desde lo aparentemente privado, su imagen pública. La tensión aparece al pensar la poética en relación con la correspondencia, puesto que, en el primer caso, «solo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”» (Barthes, 1994, p. 67). En la correspondencia, en cambio, se performa una postura de autor, como puede verse en el siguiente pasaje:

Henri [Cazalis], qu'il y a loin de ces théories de composition littéraires à la façon dont notre glorieux Emmanuel [des Essarts] prend une poignée d'étoiles dans la voie lactée pour les semer sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues! Et comme son âmeenthousiasme [sic], ivre d'inspiration reculerait d'horreur devant ma façon de travailler! Il est le poète lyrique, dans tout son admirable épanchement. Toutefois, plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poe!

[¡Henri [Cazalis], hay un largo recorrido entre estas teorías de composición literaria a la manera en que nuestro glorioso Emmanuel [des Essarts] toma un puñado de estrellas de la vía láctea para sembrarlas en el papel y dejarlas formar al azar constelaciones imprevistas! ¡Y cuánto retrocederá su alma aterrorizada, ebria de inspiración, ante mi forma de trabajar! En su admirable derramamiento, él es un poeta lírico. ¡Sin embargo, cuánto más las utilice, seré más fiel a las ideas severas que me legó mi gran maestro Edgar Poe!] (Mallarmé, 2019, p. 89).

En este fragmento podemos ver cómo la correspondencia es un terreno fértil para la construcción de una postura de autor. Hay un doble movimiento: la negación del Romanticismo a partir de la figura de Emmanuel des Essarts y su «puñado de estrellas», metáfora del soplo lírico; junto con la asimilación de Edgar Allan Poe, particularmente, las propuestas que aparecen en *The Philosophy of Composition* (1846) y el establecimiento de una genealogía. Esta concepción casi artesanal de la literatura, que se opone a la extrema subjetividad y a la espontaneidad celebrada por los románticos, será la que, en el futuro, dé lugar a la búsqueda de una impersonalidad y a la desaparición del autor, resumida magistralmente en otra carta a Henri Cazalis de 1867: «*Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu*» [«Ahora soy impersonal, ya no el Stéphane que conociste»] (Mallarmé, 2019, pp. 185-186). Aquí nos encontramos en el núcleo de nuestra reflexión, puesto que consideramos que esta impersonalidad del *yo lírico* se traduce en la correspondencia en el motivo «*Ceci n'est pas une lettre*».

EL CORRESPONSAL DE LA CONTRADICCIÓN

Como se ha visto en los apartados anteriores, enfrentarse a la correspondencia de Mallarmé es, invariablemente, encontrar una serie de paradojas. La primera de ellas es el corpus, que cambia radicalmente a lo largo de su vida. Las cartas de juventud son extensas divagaciones sobre la naturaleza de la poesía, aproximaciones a algunos conceptos budistas y soslayadas críticas al Romanticismo. Sus receptores son casi exclusivamente Henri Cazalis, Eugène Lefebvre y Théodore Aubanel. Años después, a partir de tres circunstancias, Mallarmé se convierte en el centro del campo literario: su mención en *À rebours* (1884), de Joris Karl-Huysmans, la inclusión de sus poemas en *Les poètes maudits* (1884) y la publicación póstuma de *Poésies* (1899). Con el reconocimiento, sus receptores aumentan de forma desmedida, circunstancia que reduce las cartas a algunas líneas o a algunos pocos versos, muchas de ellas con un valor estrictamente práctico. En 1890, por ejemplo, hay una breve correspondencia entre Mallarmé y Claude Monet; en ella, lejos de hablar

de arte, el pintor, a partir de un accidente que tuvo su hijo en la armada, solicita a Mallarmé intervenir para exceptuarlo de continuar en la carrera militar.

Esta heterogeneidad de las cartas mallarmeanas, tanto en forma como en contenido, es común a otros autores. Pero lo que obsesiona y caracteriza a la correspondencia de Mallarmé es, en palabras de Bertrand Marchal, una «ansiedad epistolar». Mallarmé se niega a pensar que aquello que escribe son cartas y, a lo largo de su correspondencia (y este rasgo sí es compartido en las cartas tempranas y las tardías), se mantiene esta postura. El tópico de la ansiedad epistolar tiene una aparición muy temprana, en 1867, cuando advierte a Cazalis al comienzo de una carta: «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»] (Mallarmé, 2019, p. 192). Más tarde indica «*Je suis exténué des lettres: ceci n'est pas une*» [«Estoy agotado de las cartas, esto no es una de ellas»] (Mallarmé, 2019, p. 200). Veinticinco años más tarde, firma una carta a Méry Laurent de la siguiente manera: «*Ceci n'est pas une lettre, mais deux baisers*» [«Esto no es una carta, sino dos besos»] (Mallarmé, 2019, p. 1074).

La carta en Mallarmé se define a contrapelo, por aquello que *no* es. Para el poeta, cada carta que escribe *no* es, decididamente, una carta. Como indicaba la cita de Marchal del principio del artículo, este *topos* de la correspondencia debe leerse mucho más allá que como una simple fórmula de cortesía; es, en cambio, una fórmula que, desde lo discursivo, niega la realidad genérica a la que pertenece. Sobre todo porque, en la correspondencia, Mallarmé nombra otras alternativas lingüísticas y no lingüísticas que reemplazan la carta: puede ser una conversación, un boceto, un apretón de mano, «notas al azar» o, como ocurre con Méry Laurent, dos besos^[4]. La carta de Mallarmé es proteica, capaz de transformarse en todo aquello que no es una carta.

Junto con esta suerte de «metanegatividad», existe otro tópico similar, que reaparece a medida que obtiene un mayor reconocimiento. Escribir una carta es incompatible con el acto poético: «*Les lettres me fatigant et me vidant parfois au point de ne plus me laisser travailler*» [«Las cartas me fatigan y me vacían al punto de no dejarme trabajar más»] (Mallarmé, 2019, p. 137), escribe a Theodor Aubanel en 1865. Algunos años después, esta visión parasitaria de la correspondencia reaparece en una carta a Albert Mockel «[...] *vous savez que les lettres ne s'arrachent au poète [sic] en train d'un travail, qu'à la façon du linge sur la peau d'un lépreux, ou douloureusement!*» [«usted sabe que las cartas arrancan al poeta del trabajo a la manera de una prenda en la piel de un leproso, dolorosamente!»] (2019, p. 673). La escritura de la correspondencia se transforma así no en un espacio de reflexión y proyección del yo (Díaz, 2002, pp. 87-88), sino en una *contrapoeisis*, un impedimento para llegar a las condiciones materiales de la creación. Escribir una carta es confiar en la comprensión del receptor y en «las palabras de la tribu», pero esta confianza es incompatible con la concepción del lenguaje que desarrolla Mallarmé durante su juventud. De ahí la necesidad de obturar el estatuto genérico de la correspondencia y desplazarla a los márgenes de la escritura, volverla una conversación, notas al azar, un beso o un apretón de manos.

¿Por qué, entonces, recurrir a una carta para expresarse? Su respuesta es más concreta de lo esperado y se revela de naturaleza geográfica. Mallarmé quiere ser poeta, busca a todas luces ingresar en el campo, pero la distancia se impone (una distancia mucho más tangible de la que podemos suponer hoy en día). Los primeros testimonios de las obras que más tarde formarán su libro *Poésies* se encuentran durante su estancia, en Londres, a los veinte años. Describe una ciudad que le resulta gris, imposible de vivir y le preocupan las repercusiones de su convivencia con María Gerhard, con quien no se había casado. Durante esta época, aparecen en la correspondencia bocetos de lo que luego será su poema «Placet futile». De forma que la metáfora del parásito acaba por completarse, la correspondencia consume tiempo vital, pero, a la vez, produce material para la poesía, así lo señala Rosemary Lloyd: «*It's not necessarily what they say or how they evoke the physical reality in which he worked but that they show how symbols that were to become familiar in his later poetry are deeply rooted in everyday existence*» [«No es necesariamente lo que dicen o cómo evocan la realidad física en la que trabajaba, pero sí cómo muestran que símbolos que se volverían familiares en su poesía tardía están profundamente enraizados en su vida diaria»] (1999, p. 10).

Luego de Londres, en donde perfecciona su inglés, el periplo que lo aleja del centro del campo literario continúa, y vive en Tournon para desarrollarse como profesor^[5]. Se trata de una comuna al norte de Francia, que a Mallarmé le resulta insoportable, como un exilio, y de la que se queja con ironía flaubertiana: «*Les habitants du noirvillageoù je suis exilé vivent dans une intimité trop touchante avec le porc [...]. Le cochon est ici l'esprit de la maison*» [«Los habitantes de este pueblo negro en el que estoy exiliado viven en una intimidad muy conmovedora con los cerdos [...]. El cerdo es aquí el alma de la casa»] (Mallarmé, 2019, p. 85). Luego, en otra carta de 1864, escribirá: «J'ai soif de poètes» [«Tengo sed de poetas»] (2019, p. 103).

Mallarmé logra asentarse en la capital del campo literario en 1871. Antes de esta fecha, sus cartas son el único medio para ingresar en él. Y es aquí donde reaparece la paradoja que mencionamos al principio. Recordemos los postulados de «Crise de vers» y el homenaje a Edgar Allan Poe: el trabajo de la poesía es alejarse del uso utilitario del lenguaje y de la extrema importancia del yo. Y qué es la carta, entonces, si no una conversación, un uso funcional del lenguaje en diferido. Hay que leer el tópico de «*Ceci n'est pas une lettre*» en este contexto. La correspondencia es un híbrido entre sintaxis, enunciación cotidiana y la escritura reflexiva que no acaba siendo una cosa ni la otra, el uso del lenguaje en la correspondencia se torsiona respecto al uso del lenguaje en la poesía: debe confiar en la falacia de la comunicabilidad. De allí la necesidad de mutar la pertenencia genérica de las cartas a partir del tópico «*Ceci n'est pas une lettre*».

Esta paradoja es el rasgo central de la poética de la correspondencia en Mallarmé y la razón por la cual creemos que constituye una obra en sí misma y no solamente un corolario a su poesía, una explicación más llana de su poética. Rechazar el estatuto de la carta, firmar a la manera de Magritte «*Ceci n'est pas une lettre*» permite redefinir el género y, así, en un mismo texto, encontrar problemas de su vida diaria con reflexiones sobre el arte y la naturaleza de la experiencia.

A partir de este conflicto, la carta se vuelve un instrumento maleable, capaz de hacer circular sus obras, de «conversar» con poetas, pero, a la vez, defectuoso. Mallarmé afina cada carta como un poema, de allí el reiterado cansancio que le genera cada campaña de escritura, ese aspecto casi parasitario que mencionamos anteriormente. Tiene plena conciencia no solo de que sus cartas son también sus embajadoras en París, sino también de que ellas contienen sus primeros poemas, y por lo tanto deben comportarse como tales. Lejos de ser una conversación mediatizada por el tiempo, muchas veces su correspondencia es un monólogo, pequeños ensayos en donde se piensa el lenguaje y la poesía alrededor de sus propias composiciones. No importa que su receptor sea Lefébure, Cazalis o Aubanel; Mallarmé, en su correspondencia, es su primer crítico. Y por eso, todas ellas se reconocen y se niegan como cartas.

En un estudio dedicado a diferentes correspondencias del siglo XIX, la crítica Brigitte Diaz considera que la forma privilegiada de la escritura en el ámbito privado, durante los siglos XVII y XVIII, fue el diario íntimo. Progresivamente, en el siglo XIX, se produce una enorme renovación de las condiciones materiales, y la correspondencia reemplaza a los *journaux*. Si bien la carta en Mallarmé mantiene este rasgo del ámbito privado, funciona también como su ventana al mundo. Y como tal, es, al mismo tiempo (y sucesivamente), una correspondencia de la poética, al cobrar mayor relevancia la idea del epistolario como deudor del diario íntimo, durante su juventud; pero también una poética de la correspondencia, porque logra desistematizar la pertenencia genérica de la carta, como supo hacer con la sintaxis y el espacio en *Un coup de dès* (1897). «*Ceci n'est pas une lettre*» es, en efecto, mucho más que una simple modestia; se trata de una revolución de las convenciones temáticas y los códigos formales de uno de los géneros más asentados del siglo.

CONCLUSIÓN: ESTO NO ES CORRESPONDENCIA

La poética de Mallarmé tiene la función de señalar una fractura en el lenguaje y poner en escena la obturación de los significados. El problema parte del cruce entre poética y correspondencia, puesto que el segundo caso implica una comunicación, un uso pedagógico del lenguaje y, consecuentemente, exige un emisor capaz de

comunicar aquello que se escribe desde la distancia; todos postulados distintos a aquellos que el poeta planteó en sus ensayos.

Resulta difícil pensar que Mallarmé escribe sus cartas de una forma inocente, particularmente a partir de su estadía en París, como indica Lloyd: «*There is Little doubt that he perceived most of his later letters as potentially public, vehicles to test ideas and possibilities [...]. It is this awareness to get her with the shared send of an adventure in writing and interpreting, that gives his letters a particular energy*» [«No hay duda de que percibió sus cartas más tardías como potencialmente públicas, vehículos para probar ideas y posibilidades [...]. Es esta conciencia junto con un sentido de la aventura compartido a la hora de escribir e interpretar lo que da a sus cartas una energía particular»] (1999, p. 14). Es probable que la publicación de la correspondencia de Flaubert, en 1888, haya creado una nueva forma de pensar los epistolarios de escritores; Mallarmé, desde su lugar, los problematiza a partir de la utilización del tópico «Esto no es una carta», que niega, discursivamente, la pertenencia genérica del texto en que se inserta.

Como hemos argumentado, la correspondencia del autor muestra el lugar que pretendía ocupar dentro del campo literario, representado por el alejamiento de la excesiva subjetividad romántica. Esta posición, como plantea Meizoz, se traduce en una serie de signos en la esfera pública y privada. La correspondencia, al ubicarse en estos dos planos, nos da un claro ejemplo de las estrategias que utilizan los autores para construirla. En el caso de Mallarmé, la sorprendente recurrencia del tópico al que vuelve una y otra vez, «*Ceci n'est pas une lettre*», y la insistencia sobre la oposición entre correspondencia y labor poética nos muestran su conciencia del epistolario como una forma de expresión artística y como una obra individual, aunque por siempre inacabada. Nos obliga, como indica Marchal, a ir un paso más allá e interpretar los usos formales de la correspondencia por fuera de un lugar común retórico.

Con «*Ceci n'est pas une lettre*», Mallarmé abre el juego genérico de la correspondencia; así como lo había hecho en *Un coup de dés* (1897) al plantear un silencio sintáctico que debe ser aprehendido por el lector, la desestabilización del estatuto de la carta permite, en primer lugar, desdibujar los límites entre emisor y receptor, a la vez que transformar ese uso retórico en una posibilidad poética. La carta de Mallarmé deviene notas al azar, boceto, beso, apretón de manos o poema, es un dispositivo que, desde la negación de las características propias del género epistolar, obtura la comprensión directa de la carta, que se vuelve infinitamente maleable e interpretable, ideal que buscó Mallarmé en su poesía. Negar la idea de que se trate de una carta es paralelo a desaparecer de la obra porque anula la necesidad de escribir desde una subjetividad, es semejante a esconderse entre las masas como un profesor de inglés aburguesado, lejos ya del ideal heroico del Romanticismo, pero más cerca del artesano, consciente de las formas que trabaja y, por eso, capaz de destruirlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura en el campo literario*. Madrid: Anagrama.
- Chartier, R. (ed.). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*. París: Fayard.
- Diaz, B. (2002). *L'Épistolaire ou la pensée nomade*. París: PUF
- Friederich H. (1976). *Structures de la poésie moderne*. París: Denoël/Gonthier.
- Lloyd, R. (1999). *Mallarmé: The Poet and His Circle*. Nueva York: Cornell University Press.
- Mallarmé, S. (1961). *Œuvres complètes* (Henri Mondor y G. Jean-Aubry Eds.). París: Bibliothèque de la Pléiade.
- Mallarmé, S. (2019). *Correspondance 1854-1898* (Bertrand Marchal, ed.). París: Gallimard.
- Marchal, B. (2019). «Avant-propos». En Mallarmé, S., *Correspondance 1854-1898* (pp. I-XVI). París: Gallimard.
- Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Colombia: Ediciones Uniandes.

NOTAS

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Se desarrolla como profesor auxiliar en las cátedras de Literatura Francesa Medieval y Moderna y Literatura Francesa Contemporánea en la misma institución. Correo electrónico: ramirojmiguez@gmail.com

[1] Tan solo para mencionar algunos ejemplos, podemos nombrar una carta dirigida a Cazalis en 1867: «*Je me mets d'abord sur la défensive en te prévenant que ceci n'est pas une lettre*» [“En primer lugar me pongo a la defensiva y te advierto que esto no es una carta”] (Mallarme, 2019, p. 192); a Jacques Zébaume, en 1891: «*Mon retard, vous le pardonnerez, je n'écris de lettres [...]*» [«Sabrá disculpar mi retraso, no escribo cartas»] (Mallarme, 2019, p. 937), o a Marius Gossez: «*Vous me pardonnez ma brièveté, je n'écris jamais de lettres; vous presse, seulement et de grand coeur, ici, la main*» [«Sepa usted perdonar mi brevedad, nunca escribo cartas; aquí solamente le estrecho, de gran corazón, la mano»] (Mallarmé, 2019, p. 1740). De aquí en adelante, las traducciones son nuestras.

[2] Estas teorías pueden encontrarse tanto en los textos ensayísticos de Mallarmé, que, debido a su tratamiento sintáctico, exploran los límites de la poesía, como en sus poemas. En el homenaje a Edgar Allan Poe, por ejemplo, resume la labor del poeta: «*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*» [«Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»] (Mallarmé, 1961, p. 70).

[3] En una carta de 1876, Mallarmé escribe lo siguiente: «*[...] je vous demanderai place pour une des magnifiques pages de prose que notre grand poète mort et mon maître, Charles Baudelaire, a écrites*» [«(...) le encargaré un lugar para una de esas magníficas páginas en prosa que nuestro gran poeta y mi maestro, Charles Baudelaire, ha escrito»] (Mallarmé, 2019, p. 381; el resaltado es nuestro).

[4] En una carta dirigida a Armand Renaud, Mallarmé advierte esto: «*[...] vous verrez dans la seconde partie de cette esquisse*» [«encontrará en la segunda parte de este boceto»] (Mallarmé, 2019, p. 91); en la mitad de una carta de 1865 a su esposa aparece el subtítulo «*Notes au hasard...*» [«Notas al azar...»] (2019, p. 143); otra misiva dirigida a Henri Cazalis y a Emmanuel des Essarts comienza así: «*Je ne t'écris qu'un poignée de main*» [«No escribo más que un apretón de manos»] (2019, p. 107), y la mayor parte de las cartas a Mery Laurent contienen la metáfora de la carta-beso.

[5] La relación entre Mallarmé y la pedagogía es un aspecto profundamente interesante de su obra. Boudieu realiza una apreciación muy acertada sobre «una trayectoria social en declive que condena al poeta a la “odiosa labor de pedagogo” y el pesimismo, o el empleo hermético, es decir antipedagógico, del lenguaje [...]» (2015, p. 304). Cabe preguntarnos hasta qué punto este lenguaje antipedagógico no se traduce a la correspondencia y, con toda certeza, a sus diferentes ensayos.