

07 | octubre 2016

MALLARMÉ Y LA ORGANIZACIÓN FORMAL DEL LIBRO

Steve Moyer

infolio | 07 2016 | ISSN 2255-4564

Resumen. Stéphane Mallarmé no sólo fue un relevante poeta y un animador cultural que contribuyó, con su obra, y su actividad literaria a la renovación de las artes y las letras a finales del siglo XIX. Su comprensión de los cambios formales que la tecnología produjo en el impreso de aquel tiempo, le llevó a concebir una nueva forma en la composición del libro que anticipaba muchas de las transformaciones que las vanguardias pondrían en marcha tras el cambio de siglo. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, el libro de Mallarmé publicado tras su fallecimiento es un claro antecedente de la revolución formal que tendría lugar treinta años después, formalizada con la genérica denominación de nueva tipografía.

Palabras clave. Tipografía,

Cuando Mallarmé volvió a imaginar el libro

Steve Moyer

Stéphane Mallarmé, el poeta simbolista francés, tuvo que vivir un tiempo de gran agitación cultural. Fueron años en los que se puso de moda montar en bicicleta, que vieron crecer el interés por la lectura de periódicos y en los que el comercio del libro sufrió una crisis de identidad. Todo eso contribuyó a avivar la leña que alimentaba el fuego de sus inquietudes. Mallarmé organizaba por entonces una reunión literaria en su propia casa todos los martes por la noche; una cita donde él y otros poetas discutían sobre arte en largas veladas que terminaban con un monólogo del anfitrión. Estos denominados *Mardis* contaban con la presencia, no sólo de literatos, sino también de pintores: Édouard Manet y Berthe Morisot eran visitantes habituales al igual que Paul Gauguin, cuando no estaba en los mares del sur, o James McNeill Whistler que iba a menudo si no andaba por allí Oscar Wilde a quien detestaba. Con un gesto similar al de un sacerdote, Mallarmé señalaba el momento en que deseaba iniciar su monólogo y a partir de aquel instante no paraba de hablar, adornando sus observaciones con mucho humor y un apreciado ingenio.

Mallarmé no pasaba de ser poco más que un competente profesor de secundaria. Cuando en cierta ocasión el Ministerio de Educación evaluó su actividad docente, la consideró poco satisfactoria, incluso insensato. Sus métodos para enseñar inglés consistían en que los estudiantes leyeran *King Lear* de Shakespeare o *The Raven* de Edgar Allan Poe, e insistía para que tradujesen pasajes literarios de forma intuitiva, buscando en el sonido de la lengua alguna pista sobre el significado; aunque fueran incapaces de construir frases tan sencillas como “tráeme un poco de pan y queso”.

Sin embargo, su verdadera vocación, además de la poesía, era el ensayo y la traducción. Y en los años setenta y ochenta del siglo XIX fue capaz de vislumbrar nuevas posibilidades para la edición que le llevaron a definir el libro en un mundo utópico. Hoy día se le conoce como uno de los innovadores, junto a Manet, *del livre de peintre*, o libro de artista, en el que un texto original de un poeta aparecía enfrentado a una estampa, a menudo un grabado, de un pintor contemporáneo. **Tal cosa parecía bastante corriente (especialmente en una época en que los libros rara vez tenían ilustraciones y “mirar las imágenes” era propio de la lectura es infantil), pero no había nada monótono en lo que pensaba Mallarmé acerca de la edición.** En una ocasión describió el libro como “la explicación órfica de la Tierra”.

Algunos escritores anteriores como Victor Hugo y el poeta Charles Baudelaire habían propagado la idea de que un libro (algunos lo llamaban el “libro heroico”) debía responder a una forma arquitectónica y a una visión unificadora. Hugo veía toda su obra como una especie de súperlibro; sus muchos poemas, novelas, obras de teatro y otros escritos, eran todos ellos bloques de una estructura global. Baudelaire hizo una afirmación parecida acerca de su libro de poemas, *Les Fleurs du Mal* (Las flores del mal), publicado en 1857. Algunos estudiosos sospechan hoy del compromiso de Baudelaire con esa “arquitectura secreta” de su propia obra. En *The Book as Instrument*, Anna Sigridur Arnar deja ver que pudiera ser bien cierto que Baudelaire exagerase su dependencia de una “arquitectura secreta”, pero insiste en “que este concepto ejercía una poderosa influencia entre los compañeros de Baudelaire y en posteriores generaciones de escritores y artistas”.

A mediados del siglo XIX, la materia impresa en forma de libro se conocía en Francia con términos tan diversos como álbum, almanaque, colección o folletín. El álbum y el almanaque eran compendios ilustrados, a menudo con una mezcolanza de dibujos humorísticos y textos breves que se atenían a un tema. Ambas categorías eran vistas despectivamente por Baudelaire y otros autores como “literatura industrial”, expresión formulada a mediados del siglo XIX por el muy influyente crítico Charles-Augustin Sainte-Beuve. Un buen ejemplo de un libro que entraba en esa categoría de “literatura industrial” era una obra muy popular aparecida en 1842 que representaba animales, ocupados en el ocio y en el negocio, pero vestidos a la manera de los franceses de aquel tiempo. Estos encantadores grabados en madera de J. J. Grandville daban un toque de humor al comportamiento y la manera de vestir que eran típicos de los galos. El álbum, sin embargo, no cumplía con los estándares de los libros más serios; su colección de recortes quedaba muy lejos de esa idea de un

principio unificador que caracterizaba al verdadero libro. Además, y esto sería más tarde muy importante para el propio concepto editorial de Mallarmé, la imagen y el texto no se producían al mismo tiempo. Por ejemplo, una novela de Saint-Pierre escrita en el siglo XVIII, *Paul et Virginie*, estaba espléndidamente ilustrada con imágenes románticas del siglo XIX, ilustraciones, que muchos críticos y autores consideraban extemporáneos. Los editores, sin embargo, eran quienes tenían la última palabra.

Entre 1820 y 1850 los rápidos avances en la tecnología de la ilustración hicieron que obras como *Paul et Virginie* o el álbum de Grandville terminaran siendo la norma. Los editores seguían ejerciendo un control casi total sobre el uso y la selección de las ilustraciones a lo largo de todo el siglo. Gustave Flaubert, que había comenzado a publicar durante la época romántica, tuvo que resistirse firmemente a los esfuerzos de los editores por ilustrar su trabajo. El escritor de relatos breves Prosper Mérimée se enorgulleció de no haber permitido que su obra fuera ilustrada.

El trabajo de los poetas se publicaba generalmente a modo de *recueil* (de recopilación) y el de los novelistas aparecía a menudo en forma de folletín (novela por entregas). Un *recueil* era *Les Châtiments* (Los castigos) de Víctor Hugo, un libro que cabía en una mano, pero que difícilmente encajaría en la definición de libro de aquella época. *Les Châtiments*, la obra de un autor romántico, con su expresión de menosprecio en el título, **dejaba ver que no había sido concebida como un libro en sentido estricto**. Era una colección de versos mordaces dirigidos a Napoleón III, una colección con un tema, pero que no podía verse como una síntesis unificadora. Pero el folletín no era mejor que el *recueil* para quienes defendían la definición de libro en aquel tiempo. No era más que algo publicado originalmente por entregas en un periódico o como una novela fragmentada.

Cuando años más tarde Baudelaire se vio obligado a defender *Les Fleurs du Mal* ante un tribunal de las acusaciones de inmoralidad que recibió, no tuvo más remedio que definir su trabajo como libro. Dada su condición de traductor de la poesía de Edgar Allan Poe, Baudelaire encontró argumentos en el norteamericano que afirmaba haber compuesto *The Raven* de acuerdo con los estándares más rigurosos, atendiendo, desde el primer momento, a un número exacto de líneas e imponiendo esta restricción sin reparo. Además, al igual que Baudelaire, Poe no trabajaba gracias a la inspiración, sino que lo hacía de una manera racional, paso a paso, y eso ayudó a Baudelaire a definir los poemas que componían *Fleurs du Mal* de acuerdo con el más alto nivel de exigencia, como si de un libro se tratara. Baudelaire intentaba distanciarse aún más de las críticas a la supuesta inmoralidad de su obra al afirmar que *Fleurs du Mal* mostraba una visión fundamentalmente saludable: “El vicio es seductor y debe mostrarse como tal; pero su despertar supone una enfermedad moral y un sufrimiento excepcionales que es necesario describir”. La colección de poesía de Baudelaire era, pues, un libro, según su defensa, ya que tenía una arquitectura sólida y un objetivo general digno.

Stéphane Mallarmé había nacido en 1842. Era apenas un adolescente cuando estalló la controversia sobre *Les Fleurs du Mal* a finales de los años cincuenta. Mallarmé y sus amigos siguieron aquel procedimiento legal con el mismo interés que los chicos de hoy siguen la Copa del Mundo y se empapaban de los argumentos que el poeta presentaba para su defensa. Baudelaire fue citado a juicio en 1857, poco después de la publicación de *Les Fleurs du Mal*, por “ultraje a la moral pública y religiosa”. El tribunal le impuso una multa de trescientos francos y le pidió que eliminara seis de los poemas allí contenidos. Pero Baudelaire mantuvo en su defensa que su colección era un “libro”, es decir, un todo unificado del que no podían suprimirse las partes infractoras sin poner en riesgo los méritos artísticos de la obra en su conjunto. La distinción, pues, entre un libro y un *recueil* o recopilación, implicaba para el poeta elegir entre la libertad artística o la censura.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX para la generación de Mallarmé, la cuestión del libro se había convertido en algo más complicado. El “libro heroico” de Hugo y de Baudelaire tenía que competir ahora con el periódico, así como con un número creciente de folletines, *recueils* y álbumes de todo tipo. Era inminente una crisis editorial: la tecnología que había abierto el camino a la literatura industrial era responsable de un exceso de impresos. Crecía el temor de que los quioscos de las estaciones de ferrocarril se vieran inundados con productos que nadie querría. Mallarmé hablaba

también de una crisis entre los propios lectores. Los escritores de la escuela naturalista publicaban por entonces novelas que dejaban poco sitio a la imaginación, con tanto detalle en cada escena.

Para Mallarmé, en aquellos tiempos de sus *Mardis* de los años ochenta, el concepto de libro tenía que ver con un refinamiento y una redefinición de la forma que caracterizaban a los escritores románticos del siglo XIX. Lo que Mallarmé compartía con aquella generación anterior era su creencia en el valor del libro como síntesis unificadora; pero discrepaba de ellos en todo aquello que tenía que ver con el lector. En *The Book as Instrument*, el texto en que se basa en gran medida este artículo, Arnar escribe que “el libro era para Mallarmé como una suerte de oportunidad estratégica para acoplarse a un público moderno”. El lector, desde su punto de vista, debía elevarse a un nivel de creatividad y compromiso, acorde con los atributos físicos del libro gracias a la elección del papel, las guardas, la tipografía y, sobre todo, las ilustraciones. Para Arnar, Mallarmé, tanto en su condición de lector como de poeta, confesaba tener “fantasías de bibliófilo” que le llevaban a involucrarse en las minucias del proceso que llevaba consigo la impresión de su trabajo: elegía el papel, se quejaba de la tipografía y “celebraba el puro placer de la lectura de un libro maravillosamente hecho a mano y la ilusión que tal experiencia pudiera inducir”. Si esas “fantasías de bibliófilo” hubieran terminado ahí, hubiéramos olvidado su contribución a otra forma de ver, en muchos aspectos, el poder del libro como una herramienta para una lectura creativa, incluso transformadora.

El resurgimiento del grabado en Francia tuvo lugar en el momento oportuno porque coincidió con el debate sobre el papel social del libro. Además, Baudelaire era una presencia amenazante. Como crítico de arte admiraba el aspecto físico del trabajo de las litografías y grabados de los artistas gráficos que dejaban su *griffe*, su sello característico. Esta huella, era para Baudelaire la máxima expresión de la individualidad del creador. La *griffe* era considerada como la firma distintiva del artista.

Manet, pintor y grabador, admirado por Baudelaire, inspiró también a Mallarmé, pero por diferentes motivos. El rechazo por parte del jurado del salón en 1866 supuso para Manet un punto de inflexión, que le llevó a producir estampas al margen de los jurados y con la voluntad de llegar al público. Mallarmé vio en esta actitud de Manet algunos de los mismos atributos sobre los que Baudelaire escribía como crítico de arte, y también encontró paralelismos entre el grabador, físicamente inclinado ante su tarea con el punzón en la mano, y el escritor, pluma en ristre, encorvado sobre la página. Pero, a diferencia de Baudelaire, Mallarmé no veía en los grabados de Manet una *griffe* distintiva que expresara su individualidad, sino más bien una postura artística diferente, el anuncio de una nueva escuela artística, “donde la individualidad quedaba *suprimida*”. Mallarmé se esforzaba por alcanzar en su propia obra “la ausencia de toda intromisión personal” y la aplaudía en el trabajo de otros.

Mallarmé y Manet colaboraron en *Le Corbeau* (The Raven) de Poe, el primero se ocupó de la traducción y el segundo acompañó el texto con sus característicos grabados. Para ambos esa colaboración supuso una forma de eludir a los editores y a los jurados tradicionales para llegar así al público. *Le Corbeau* era una obra de arte en todos los sentidos, desde la calidad del papel a la elección de la tipografía, en la que los grabados minimalistas de Manet dejaban espacio a la contemplación del lector y a la reinterpretación creativa del poema narrativo de Poe. Los críticos señalaron “las cualidades alucinatorias, de pesadilla” de sus dibujos, la violencia y las sombras “equivocas” de su gráfica que daban un aire de ambigüedad a todo el conjunto. *Le Corbeau* alcanzó un equilibrio entre la imagen y el texto, pero no tuvo un amplio seguimiento, no se hicieron más que doscientos cuarenta ejemplares. Para Arnarm, “aunque decepcionado por el fracaso comercial de *Le Corbeau*, Mallarmé empezó a ver el libro como una especie de repositorio al que accedería sólo un puñado de fieles lectores”. Más tarde, los dos colaboraron en una edición de lujo del poema *L'après-midi d'un faune* (La siesta de un fauno) de Mallarmé que, al igual que sucedió con *Le Corbeau*, sirvió de motivo para enrarecidas ensoñaciones estéticas.

Le Corbeau y *L'après-midi d'un faune* se publicaron en ediciones limitadas, numeradas y firmadas por ambos creadores. Los dos volúmenes tenían esas características que hacen a un libro coleccionable, algo que parecía y, de hecho, era contrario a los deseos declarados de Mallarmé de una

democratización de la lectura. Pero, dejando de lado esas contradicciones, se mantuvo firme en su creencia de que el libro finalmente despejaba el camino hacia una sociedad más libre. Aunque compartía los sentimientos utópicos de los anarquistas, no participaba de sus métodos, y consideraba las bombas que estallaban en París en aquella década final del siglo como algo “vulgar” y “brutal”. Ponía en duda tales acciones: “no conozco otra bomba mejor que un libro”; el libro, pensaba, era un “medio superior para la protesta”.

Como astuto observador de las prácticas cambiantes de los lectores, Mallarmé pudo ver cómo el periódico impulsaba una nueva forma de componer la tipografía en la página. En un ensayo de 1895 titulado “*Le Livre, Instrument spirituel*” (El libro, instrumento espiritual),¹ señalaba que el periódico nos trae “una visión, pero ¿de quién?” El sumo sacerdote de la poesía moderna veía las páginas del diario como una suerte de “cuento de hadas popular”, y escudriñaba el significado de su estructura. Escribía acerca de la “carga eléctrica” que puede llevar al lector desde la primera a la última página, donde el “flujo de texto” conduce a “una incoherencia de gritos inarticulados”. Reconocía que se trataba de un “espectáculo moral” y se preguntaba qué más necesitaban los periódicos, “además de esta hazaña, para emular al libro”. Con la novela por entregas, *le roman-folletín*, que aparecía en la parte inferior, ocupando las cuatro columnas de la última página, Mallarmé, con la mente en las cuotas literarias, veía el peligro de una especie de “desagüe” del periódico, donde todo lo demás dejaba allí sus residuos. En su opinión, la literatura, o lo que pasaba por literatura en los diarios, estaba derivando en basura; el periódico, sospechaba Mallarmé, decía más que la literatura industrial del potencial creativo de los lectores.

Los críticos y autores del siglo XIX no veían al público más que como simples admiradores pasivos, pero Mallarmé creía que la sociedad se vería poblada de lectores cada vez con más poder. El libro, entendido como instrumento o como herramienta para la lectura creativa, era un concepto que permitía la participación directa del público, sin depender de la voz autorizada del autor ni seguir su dictado. En 1893, Paul Souriau escribió el ensayo “*La suggestion dans l'art*” (La sugerencia en el arte), que coincidía con todo lo que Mallarmé defendía por aquel tiempo sobre la vida lectora. Souriau identificaba una suerte de “lectura-alucinación” que podría llevar a un estado de ensueño; hablaba de la “mirada interior” que experimentan los lectores cuando se desata esa imaginación: “Incluso podemos llegar a creer que nosotros mismos leemos de manera continuada sin interrupción; pero en esos intervalos imperceptibles en que la lectura se interrumpe, tenemos la oportunidad de echar una mirada furtiva de vez en cuando a un mundo imaginario”.

Un lector de primera hora de la obra más difícil de Mallarmé sentiría algo de consuelo con la observación de Souriau. Un poema de la longitud de un libro lleva necesariamente el ojo a echar una mirada furtiva a un mundo imaginario. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados nunca eliminará el azar), publicado en 1898, poco después de la muerte de Mallarmé, disponía por primera vez el texto en la página de un modo poco habitual. Las jerarquías visuales se fundamentaban en que las palabras importantes aparecieran con sus letras mayúsculas por todo el poema, mientras en otras zonas, escribe Arnar, la cursiva “servía para indicar diferentes modos discursivos, y de manera retórica esas frases contrastaban con otras en forma de eslogan compuestas en versales”. Mucha de la inspiración para este tipo de tratamiento gráfico provenía del conocimiento que Mallarmé tenía de los carteles. Arnar señala que “aprovechó las posibilidades del medio para transmitir visualmente diferentes niveles de pensamiento”. El poema también jugaba con los sorprendentes yuxtaposiciones que se producían en los titulares de prensa de fin de siglo. “Mediante el aislamiento de frases aparentemente crípticas o de palabras”, indica Arnar, “Mallarmé insistía en la experiencia extraña aunque fundamentalmente creativa de leer el periódico. Los titulares, sorprendentes e incompletos por su propia naturaleza, despiertan la curiosidad y la especulación”.

Mallarmé había previsto lecturas públicas de *Le Livre*, un volumen sobre el que teorizaba en las reuniones de los martes, actividades que nunca llegó a realizar. Veía ese proyecto como el futuro

1. Nota de la traducción. *Le Livre, Instrument spirituel*, publicado en *La Revue blanche* el primero de julio de 1895. La versión original está disponible en <http://www.infolio.es/07infolio/mallarme/home.htm>

terreno del libro en una sociedad donde pudieran participar los lectores de una forma comunal. Las lecturas de *Le Livre* habrían consistido en veinticuatro participantes, doce hombres y doce mujeres, que impulsasen una dinámica donde un amplio grupo participara del texto de una forma creativa. Un elemento esencial de aquella iniciativa era que las páginas no debían estar cosidas para que así fueran posibles interacciones creativas con el texto por parte de los “lectores-espectadores”. Mallarmé preveía que el hecho de pasar esas “feuilles” sin encuadernar daría lugar a transformaciones creativas de la obra. Con este planteamiento el caos era previsible, pero las notas de Mallarmé en estas presentaciones teatrales de *Le Livre* conducían, como era habitual en aquellas reuniones de lo martes, a un ritual.

Es irónico que durante la *Belle Époque*, mientras Mallarmé mantenía grandes esperanzas en la democratización del libro, disminuyera la lectura como pasatiempo en la sociedad francesa. Se culpaba de ello al frenesí por la bicicleta que se extendió por todo el país en aquel momento. El enorme parque del Bois de Boulogne en París se convirtió en el escenario de gran parte de ese entusiasmo recreativo, y los *randonnés* para merendar en el campo, el turismo de larga distancia, y las carreras tanto en la carretera como en la pista, aumentaron a una velocidad vertiginosa. Como participantes activos y espectadores comprometidos, los franceses fueron víctimas de la belleza de las dos ruedas. El libro y la bicicleta, por supuesto, estaban lejos de ser incompatibles. Los dos compartían espacio en el interior de la sociedad francesa. De hecho, en los años ochenta del siglo XX, el dos veces ganador del Tour de Francia, Laurent Fignon, extendía su desgarbada figura sobre la hierba para leer a Proust entre etapa y etapa de la prueba ciclista. Mallarmé, en su tiempo, sin embargo, sólo era capaz de ver el inevitable conflicto entre ambos.

Mallarmé vio las posibilidades del libro para la “expansión total de la letra”. En última instancia consideraba el periódico, a pesar de la admiración por su dinamismo, como “algo sobrante”, como “un retal”, señala Arnar, como “una especie de impreso retórico contra el que [podía] articular los ideales del libro”. Para Mallarmé, continúa Arnar, la peor ofensa del periódico era que “reducía el lenguaje a un gruesa y utilitaria forma de intercambio”. En la década de los sesenta del siglo XX, en otra época de rápido aumento de los medios de comunicación, Marshall McLuhan vio y apreció el valor de las ideas de Mallarmé sobre la cultura impresa, pero ni siquiera McLuhan pudo prever el impacto que esas ideas podrían llegar a tener sobre la manera en que leemos en la actualidad. Como hoy podemos unos los fragmentos de unos libros en otros, gracias a la digitalización, es aún más evidente lo profético que resultó Mallarmé, desde su posición en el fin de siglo francés, al anticipar las transformaciones que tienen hoy lugar en la lectura. Queda sin resolver, sin embargo, la duda de cuál es la forma más elevada de lectura: detenerse en un libro de artista como *Le Corbeau* o usar hipervínculos para saltar de un texto a otro.

Notas finales

Stéphane Mallarmé y su relevancia en la historia del libro fue objeto de una investigación de Anna Sigridur Arnar para la que contó con una beca de investigación de la National Endowment for the Humanities en 2005. Asimismo, la poesía de Mallarmé, junto a la de otros simbolistas fue motivo de otra beca de investigación de la National Endowment for the Humanities. En 2006 Elizabeth Emery recibió una ayuda para estudiar a Mallarmé y a otros escritores franceses del siglo XIX en *Photojournalism and the Origin of the French Writer House Museum (1881–1914)*.

infolio | 07 2016 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este artículo: MOYER, Steve (2016) “Mallarmé y la organización formal del libro”. infolio nº 7. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/moyer/mallarme.pdf>

Steve Moyer es editor asociado de la revista Humanities para la escribe sobre arte y comunicación visual.