

EL FACISTOL POLIÉDRICO

Francisco Serrano

1. LA ESCRITURA DEL LIBRO

Ninguna tentativa, quizá, en el dominio del lenguaje como la de Stéphane Mallarmé (1842-1898), de quien conmemoraremos el primer centenario luctuoso el próximo 9 de septiembre. Digamos por lo pronto que el Mago reaparece en el filo del siglo y que en sus manos el Grimorio destella lleno de signos seminales, de sutiles modulaciones, de acordes, de facetas que se multiplican y en su diversidad prefiguran los rasgos expandidos de una obra total en formación; y se podría añadir que en el beneficio de un alto poder de reflexión, más nítida que nunca la luz de su pesquisa ilumina vastas zonas de la(s) poética(s) contemporánea(s). Exploraciones en los campos de la escritura, la lingüística y la crítica teórica, las interrelaciones de las letras con la música y las artes visuales y escénicas, apuntan cada vez más en la dirección prevista, entrevista, intentada por el desesperado, lucidísimo oficiante de la *rue de Rome*.

No sólo se trata de la influencia y la vigencia de una obra y un pensamiento estético fundados en la más rigurosa precisión, sino de la diseminación “geométrica” de las exigencias y acumulaciones que elucidó Mallarmé. El esplendor de su dicción, la profundidad de su visión constituyen a la vez una de las aptitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes verbales y un impulso hacia ellas. Como esos astros que entre más se alejan más cerca se encuentran de nuestra comprensión, porque se aproximan a la velocidad de la luz, entre más retrocede en el tiempo el espacio de la existencia física de Stéphane Mallarmé, más intensas y actuales aparecen las extensiones de su empresa. Bajo el impacto de su intento, numerosas tentativas hoy en plena efervescencia y que sin duda proliferarán en el nuevo milenio: la fijación del vacío entre las palabras (un vacío en expansión); la espacialización significativa, plástica de los caracteres poéticos; la exaltación musical de la prosodia; la aprehensión eficiente de los “motivos

rítmicos del ser” mediante el afinamiento escénico de la elocución, por citar algunos, se originan en este “inconsolable y obstinado” ”operador”.

Tiene razón Jaime Moreno Villarreal cuando dice que para componer el *Libro*, a Mallarmé le hizo falta la computadora. La celeridad de las relaciones que vislumbró, la complejidad de las conexiones fónicas, léxicas, semánticas, sintácticas que le fue dado avistar, necesitaban del ordenador para ser fijadas y desplegarse. Como haya sido, el desafío mallarmeano está vivo y sus implicaciones y connotaciones no solamente se han clarificado, sino que se amplían y profundizan gracias a la aceleración y el alcance crecientes de las operaciones cibernéticas. A tal grado, que diría que todos hemos comenzado a escribir *conscientemente* el Libro.

2. CANTAR EN DESESPERADO

La crítica coincide en que la poética de Mallarmé nace de una doble frustración: la primera, constatación de la esencial irrealidad del mundo, que apenas percibido se disipa; la segunda, conciencia de la imposibilidad de nombrar esa irrealidad. O como el propio Mallarmé anotó: “Dispersión del acto vacío” de nombrar “esos parajes de lo vago en que toda realidad se disuelve”. De este doble movimiento de negación Mallarmé extrajo el elixir de su destilación, el agua ardua de su alquimia. Convencido de que la palabra poética puede, pese a todo, restituirnos la realidad que el mundo nos sustrae, postuló que enunciar tendría que ser expresar la ausencia, anulándola mediante la fijación, por la escritura, de la esencia. Mallarmé creyó en la eficacia de la poesía, creyó que las palabras pueden iluminarnos, revelarnos la nitidez “nativa” de las relaciones entre las cosas.

Para nombrar la esencia del mundo el poeta debe enfrentar, en primer término, la nada de las palabras. Las palabras son, en sí mismas, azar, puesto que ningún lazo necesario liga al sonido y al sentido. Es el azar lo que determina sus relaciones significantes. Ives Bonnefoy observa que la evidencia de que en ciertas frases, una disposición de los vocablos, de naturaleza oscura pero de eficacia real, llevó a Mallarmé a la convicción de que, si las palabras, aisladas –mero haz de sonidos azarosos--, no aseguran la comunicación esencial, su contigüidad en el verso puede hacer que nuestra percepción se abra a una “impresión

exacta”.¹ Mediante la composición poética, sometiendo las palabras a la estructura del verso, transfiguradas de este modo las articulaciones de su sonoridad, el poeta consigue volver expresiva (significante) su dimensión fónica. La música del lenguaje produce en nosotros impresiones y correspondencias. Captar las relaciones, raras o multiplicadas, que acuerda la prosodia posibilita la reconciliación, en el seno del verso, del sonido y el sentido --anulación del azar. La acción, “restringida” pero absoluta, del poema, a la vez experiencia del mundo y elemento significante, se da cuando “el verso alcanza la poesía.”

Mallarmé sabía que si la poesía tiene lugar, así sea por un instante, nos devolverá a “una morada más auténtica.” Pensaba que el lenguaje es un sistema de relaciones espaciales, topológicas, infinitamente complejas. Lo que se dice supone un espacio de varias dimensiones y sólo puede percibirse cabalmente según una profundidad espacial. Es lo que llamó “la fuerza virtual de los signos”, que actúa en un espacio de configuración que ellos determinan.² Y, fruto de sus meditaciones, amalgama de sus manipulaciones, este hombre “absorto ante las provocaciones de las palabras”, nos mostró, estupefacto pero insatisfecho, el espacio interior del pensamiento desplegado; representó, de manera sensible, el espacio interior del pensamiento y el lenguaje, que, apenas formulado, se desvanece: “falsa mansión enseguida evaporada en brumas.” La evocación por las palabras, dice Mallarmé, “elucida, otorgándole a todo lo que es presencia verdadera.” Esta presencia, sin embargo, en cuanto es enunciada, se disipa: desaparición vibratoria.

3. EN CIERTA TRANSPARENCIA COMO DE ÉTER

Se ha dicho que el pensamiento poético de Mallarmé, bajo la influencia de Poe (*Eureka*, etc.), pone en relación el espacio poético y el espacio cósmico, pero no sólo como analogía, sino como “imagen potencial”, concebida en función de la exigencia del espacio creador, y creador en tanto que “infinitamente vacío”. Dos “abismos” ciertamente desvelaron a Mallarmé: la Nada y la Obra. La Obra como lugar de articulación con el absoluto de la Nada, sin el budismo.³ De la nada Mallarmé extrajo la fuerza de su meditación sobre la realización de la obra poética. Escribir es una experiencia esencialmente arriesgada porque, por ella, el lenguaje tiende a un horizonte negativo: el silencio esencial. La poesía frente a

la vacuidad. El tema de la nada conduce, casi naturalmente, al de la extinción, el momento por el cual “la negación se funda y se realiza”. Poesía de ausencias, de la Ausencia, creada por eliminación. Una visión, dice Mallarmé, nacida de “la pérdida de una impresión que, al brillar, se había consumido.”

Maurice Blanchot supone que la apuesta de Mallarmé nace de la convicción de que la presencia de la poesía es venidera: “viene de más allá del porvenir.” La Obra es la espera de la Obra. El hombre es un ser de horizonte. La angustia, la desesperación, el desamparo, son estaciones de la espera, “que tiene como vías y como lugar el espacio del lenguaje.”⁴ Es en el porvenir pues donde podría lograrse lo que Lezama Lima llamó “la colocación espacial del poema en la categoría de las constelaciones”, *sin casualidad*.

Se ha especulado y escrito mucho acerca del intento mallarmeano de abolir el azar. La formulación implica varios niveles, y no sólo la mera supresión del acaso. El mismo Blanchot menciona que a veces tiene el sentido del trabajo necesario para, mediante la técnica del verso y consideraciones de estructura (vencer al azar *palabra por palabra*), concluir la obra, y otras denota una experiencia de índole metafísica o filosófica, como la descrita en *Igitur*. Y una lectura según la etimología de los términos que constituyen el famoso título *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* deja suponer que uno de los sentidos posibles de la enunciación es que un golpe de fortuna nunca suprimirá la adversidad, lo cual arroja una luz aún más ambigua sobre la significancia del “gesto” del poeta, lanzado en busca “de un misterio que él sabe que no existe”: el suceso cumplido en vista de todo resultado nulo.

Príncipe amargo del escollo, lo que a Mallarmé le interesa no es tanto abolir el mundo exterior, contingente o necesario, sino la falsa idea que tenemos de él, la noción grosera, ordinaria, in/significante que albergamos en el espíritu por el uso habitual, cotidiano, inmediato de las palabras. Como antídoto, Mallarmé se propuso pensar la ausencia: el único número que no puede ser otro. Si el acto no destruye al acaso, al menos posibilita la conjunción suprema con la probabilidad: Sea dice en el comienzo de *Un tiro de dados*.

Mediante una notación tan arriesgada como rigurosa, mediante una “transposición” que fija la “escanciación rítmica del ser”, por el espaciado de la lectura y el uso tipográfico de los blancos, como silencios arremolinándose página abajo (como “una cuenta total en formación”), el poeta transpone la esencia de la realidad, del mundo y de los hechos del

mundo –él lo llamó, siguiendo a Hegel, la Idea--, y crea un mundo ficticio, que resuena, sideralmente, con la esencia de las palabras --subdivisiones prismáticas de la Idea-- en cierta transparencia como de éter, gracias “a la operación de un juego supremo”. Este “juego supremo” nos permite integrar elementos azarosos en conjuntos más vastos y mejor equilibrados. Un movimiento fluctuante de aparición y desaparición, de avance y despliegue de “relaciones puras” Como en la música. ⁵

Para Mallarmé escribir es el proceso de búsqueda de una notación donde la Idea cobra cuerpo: se hace carne, signo corporal. Nunca cesó de desear escribir de modo que ese acto propiciara el desarrollo del espíritu: así soñó componer el Libro. ⁶ (En *Un coup de dés* el poeta (des)cifró cómo lo concebía: el modo de operación del poema nos deja columbrar el del Libro. Un tiro de dados: alcanzar el punto en que la necesidad se encuentra con la imagen de la absoluta dispersión. Lo que se juega, en el fondo, es el poema. Necesidad es destino. El sentido último de la “aventura interior” de Mallarmé, sin embargo: la constatación de que la casualidad es invencible, reintroduce la indeterminación. No somos una esencia sino una existencia. La esencia del cosmos es la indeterminación, lo que los físicos llaman “la contingencia pura”. Mallarmé trazó las modalidades de un arte aún futuro, reunido en nombre de la digregación “Como un enigma, que al disolverse, reaparece.”

4. TAL VEZ RIJOSA FÁBULA

Varios escritores han señalado que el célebre *Sonnet en ix* es una suerte de prefiguración (“un modelo en miniatura” dice Octavio Paz) de las tres composiciones más ambiciosas y complejas de Mallarmé: *Hérodíade*, *Igitur* y *Un coup de dés*. Las imágenes esenciales del universo mallarmeano están, en efecto, presentes en este enigmático soneto *alegórico de sí mismo*: el cuarto “sin nadie” --el Maestro se ha ido--, la Medianoche, “hecha de ausencia”, el espejo “colgado al fondo”, con el reflejo de la Osa Mayor; un ámbito “pleno de Sueño y Vacío” dice el propio Mallarmé. En el marco del espejo de este cuarto sin nadie puede estar representada una escena mitológica. El verso final del primer terceto “describe” una acción de explícito contenido erótico: *Des licornes ruant du feu contre une nixe*. En *Igitur* el poeta

aclara que el cubilete desde el que se arrojan los dados es “el cuerno del unicornio”. El lanzamiento (*iaculatio* en latín) de los dados parece ofrecer otra connotación. Mallarmé dice en el último verso de su último poema que “el pensamiento *emite* un tiro de dados”. El pensamiento emitido, eyaculado, es, pues, una sustancia seminal, fecundante. “El pensamiento (está) en el sagrado semen”, recalcó Ruben Darío ⁷ A la luz de sí mismo el gesto mallarmeno del lance de dados se ilumina con un fulgor *voluptuoso*...

5. LA VOZ DE NADIE

Buscando el “sagrado sentido inicial” atisbado por Mallarmé, también yo me di a la tentativa de cumplir, equivocadamente y de una manera aislada, es cierto, operaciones integrales. Me propuse, con más ingenuidad que método, realizar, encarnar, así fuera parcial e insuficientemente, la tentativa. Ensayé a la medianoche, sobre las cenizas de los antepasados, frente a un espejo y una vela encendida, lanzar los dados del pensamiento sobre el abismo de la página en blanco. Diseñé incluso un artefacto para poder escribir de manera ininterrumpida, hacia abajo, mientras trataba de percibir los “inquietantes síntomas del acto de escribir.” Nada conservé de esos rituales vagamente ocultistas sino el impulso. Y un día me descubrí empeñado en “reproducir materialmente” el gesto de lanzar los dados.⁸

Necesitaba, en primer término, “cifrar” un contenido, cualquier contenido posible, para lo cual requería una estructura, en el sentido mallarmeano del término, es decir, un sistema que fuera a un tiempo una imagen del mundo y una forma bien definida y “eficiente”; a la vez un resumen del modo de operación de la realidad y una combinación de palabras. No una imagen sino una sustancia. Se trataba de poner en acción una combinatoria: al azar de las conjunciones. Encontré el “mecanismo” necesario en el I Ching o Libro de los cambios, el clásico chino cuyos 64 hexagramas agotan las posibles combinaciones de seis líneas partidas o enteras y que “corresponden a las 64 fases de cualquier empresa o proceso”, como precisa Borges. Interpreté, sinteticé, “transpuse” el significado y el movimiento de cada hexagrama en 64 poemas de seis líneas que inscribí en igual número de cubos, o dados, de madera (un poema en cada uno, un verso por cara), en un orden similar el de las

cifras en un dado. Los dados individuales integran un solo gran dado, un cubo, un objeto verbal cuyo conjunto es equivalente, como buscaba Mallarmé, a cada partícula que lo conforma.

Las consecuencias de esta condición son enormes. Al ponerse en relación los distintos elementos, surgen, cada vez --virtualidad del lenguaje-- nuevas configuraciones, nuevas formaciones de significados que, apenas expresadas, se desintegran. Encontré que si se formulaba una pregunta antes de lanzar los dados, el verso que se forma “responde”, de manera muy peculiar, al consultante. Bajo la imantación de la subjetividad convocada, que tiñe las (casi) impredecibles formaciones de palabras, dotándolas de un significado más hondo, emocional, se logran “conexiones de movimiento” que “engendran nuevas relaciones de comprensión”. Las palabras son reflejo de un estado del alma, que se percibe, se vuelve posible al ser nombrado Me pareció así poder conseguir, de modo restringido pero cierto (y funcional), la realización del anhelo de Igitur de lanzar un tiro de dados que cumpla una pre-dicción. Gracias a cálculos que yo sí, venturosamente, pude hacer con la ayuda de una computadora, llegué a determinar que se necesitaba un mínimo de seis dados para integrar un verso (el verso concebido como la estructura que se puede captar de un solo movimiento de conciencia.) El número corresponde a los hexagramas y constituye la base de operación del sistema. ⁹

Titulada El cubo de los cambios esta página del Libro es una pieza de poesía estocástica, una obra abierta que propone la fusión de dos sistemas: el oráculo chino y el gesto mallarmeano. El lenguaje como despliegue: de palabras, de frases, de conceptos e imágenes: de dados. Ya dije que evité un estilo mallarmeano en mis sextetos. Los versos que se forman al arrojar los dados sin embargo hablan “a la Mallarmé”: como por enigmas presentados a la adivinación. El “operador” como Igitur, enuncia una pregunta y, sobre las cenizas de los antepasados (en este caso el propio Mallarmé), hace el gesto: lanza los dados. Su acto genera frases, desplegadas en un espacio poético que se “espacia y disemina”, cumpliendo así con otro postulado mallarmeano: percibir la distancia que “mentalmente separa a grupos de palabras o a las palabras entre sí.” Frases que se enlazan y significan y se abren y por esa abertura “se escalonan, se extienden y recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases.” Choques, deslizamientos, trayectorias oblicuas, ilimitadas. Se ha cedido la iniciativa a las palabras.

Echar los dados hace evidente algo, formulado por Mallarmé, en que las poéticas contemporáneas han profundizado: recrear el lenguaje es ser recreado por él; es el lenguaje el que habla a través del operador. La pieza pone de manifiesto la virtualidad constitutiva del lenguaje humano reducido a su ritmo esencial: la voz de nadie.

6. EL FACISTOL POLIÉDRICO

El ser del mundo, la Idea, se cumple al cristalizar en el poema. Un poema es un sistema verbal que expresa la noción pura de la Idea, su impresión en nosotros, la imagen de su realidad en nuestra conciencia. La Idea es lo necesario. La noción alcanzable al nombrar poéticamente el mundo, manifiesta a la Idea, la encarna. Suprimir la casualidad, destruir al acaso es crear, felizmente, el poema, alcanzar la poesía. Mediante la escritura, mediante una emisión de signos sensibles, el poeta re/presenta una imagen del mundo, transfigurándola en palabras que “la expresan para siempre”. El sentido impreso a esas palabras, despojado de sus vínculos con el mundo exterior pero por eso mismo realizando su esencia, se amplifica y ahonda al ponerse en relación con el sonido: música que también es una Idea. El pensamiento, el verso, el poema objetivizan la Idea: el Verbo se hace carne y así se cumple. He aquí, en sucinto, el empeño de la poética de Mallarmé, su ambición metafísica. Para este órfico la designación no hace a la esencia del mundo (que --dicho sea entre paréntesis-- siendo la unidad es la Nada), sino a su imagen en nosotros. Un poema es una respuesta específica de la conciencia a un hecho de la naturaleza o a un acto humano. El deber del poeta es “la explicación de la tierra y la explicación del hombre.”

El texto encarna en una imagen perdurable: abolir el azar significa liberar a las palabras de su lado funesto, ordinario, in/comunicador; abolir su mala fortuna dotándolas de un sentido más puro. Pues tales palabras no pueden, como comprendió maravillado Mallarmé, no significar el brillo incandescente, en la conciencia, de las nociones puras. “Todo aquello que emana del espíritu, se reintegra”, escribió en *La Musique et les Lettres*. Como final de coro griego o una nueva epifanía. Lezama Lima, consumado mallarmeano, *pensó* que “sus páginas y el murmullo de sus timbres serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses.”¹⁰ Imagino lo que será alzar ese atril, con el Libro,

abierto, numeroso, de direcciones múltiples y conjunciones enigmáticas, innato o en todas partes, cuyas páginas, en su apoteosis cósmica, por la potencia conjetural del ritmo, convergen en un movimiento por venir según una diversa y creciente profundidad del espacio, y que articulándose con la totalidad armoniosa --dispersión volátil--, se recomponen como una vasta orquestación del espacio verbal donde resplandecen, sutiles y sinuosas, las variaciones prismáticas, poliédricas, opulentas y evasivas de la Idea, y que la escritura reivindica haber fijado.

Coyoacán, julio de 1998.

Notas:

¹ *La poétique de Mallarmé*, 1976.

² La “articulación con lo absoluto” que plantea la indagación mallarmeana del lenguaje ocurre en un espacio múltiple: mental, sonoro y visual en el que se despliegan las palabras como las notas en la partitura o las constelaciones en el cielo. Mallarmé fue muy claro en su designio de expresar las relaciones del espacio con el movimiento.

³ “La Unidad es la Nada... Todo retornará a la Nada, al retornar a la unidad...”, escribió el propio Poe sintetizando las ideas contenidas en Eureka. Creo que esta proposición arroja cierta luz sobre la concepción mallarmenana de *Le Néant*.

⁴ *Le Livre à venir*, 1959. El escritor francés observa con agudeza que la celebrada atención de Heidegger por el lenguaje se refiere a las palabras consideradas aparte, aisladas, en sí mismas, “vistas como fundamentales... hasta que se deje oír, en la historia de su formación, la historia del ser.—pero nunca a las conexiones de las palabras y menos aún al espacio anterior que suponen esas conexiones.” Y añade que para Mallarmé el lenguaje “no está hecho de palabras ni siquiera puras: es aquello en que las palabras siempre ya han desaparecido.”

⁵ La contigüidad de las palabras, su proximidad física, sus sonidos y sentidos, sus enlaces y “fuegos recíprocos”, provocan en nuestra conciencia una impresión más justa de la realidad, que se manifiesta, es por el verso. La captamos gracias a la sucesión de imágenes y música: acordes, timbres, tonos También, paradójicamente, gracias a su ausencia. El vacío, los silencios, los intervalos que se abren entre una palabra y otra, entre una imagen y otra, adquieren profundidad: una realidad, un hecho palpable, mejor dicho: la ausencia de un hecho: un abismo Abolición de los nexos: exaltación de los nexos. Entre una palabra y otra hay sumideros, remolinos que se tragan el tiempo. El declive, la inclinación entre los vocablos hace evidente la distancia que “mentalmente separa a las palabras”, y pone de manifiesto el espacio de su despliegue, que adquiere una desconocida dimensión. El lenguaje se muestra como un sistema de relaciones espaciales siempre, quizá, en pos de “un orden vacante y superior”.

⁶ Se habla de categorías mallarmeanas, condiciones que pautan la realización del acto poético (la emisión del pensamiento, cuya figura trazan los dados.) Anoto siete: 1) la búsqueda de la obra pura; 2) la importancia de la dicción (sublimación de la prosodia); 3) la incorporación del espacio como dimensión signifiante; 4) el desarrollo de estructuras musicales; 5) la valoración plástica del signo; 6) el gesto: la teatralidad del acto de arrojar --iacere-- los dados; 7) la supresión “elocutoria” del poeta.

⁷ Roman Jakobson explica que en el vocabulario de la época de Shakespeare la palabra spirit, ‘espíritu’, aludía a una fuerza vital manifiesta en la mente y también en el semen. (Shakespeare’s verbal art in “*Th’expence os Spirit*”, 1970.)

⁸ La etimología común que hace derivar la palabra dado del latín datum, ‘peón de juego’, participio pasivo de dare, ‘dar’, parece ser incierta y varios lingüistas se inclinan por un origen oriental; dad,

dadâ, en árabe significa ‘juego, diversión’. A su vez azar proviene del árabe zhar, ‘dado’; az-zhar: los dados. En francés la palabra hasard conserva el sentido de riesgo; hasardeux: incierto, peligroso, aventurado. En español la primera acepción de azar es el de ‘casualidad adversa’. “Caso que sobreviene sin pensar, que embaraza, desvía y estorba el buen éxito y felicidad que se esperaba.(...) y así corresponde a estorbo, impedimento, suerte contraria.” dice el Diccionario de Autoridades. En el juego de naipes se llama azar a “la casualidad que impide jugar con felicidad.”. En todo caso, la relación entre el azar y los dados es esencial. Y tal vez no sea inútil recordar que en francés un coup de dés, un echo, como se decía antes, un lance de dados, implica el sentido que entre nosotros tiene “la moneda en el aire”, es decir, un resultado que se deja a la ventura. The die is cast, dicen los ingleses, la suerte está echada .Tirar los dados: un albur.

⁹ El I Ching es un objeto que significa en todas las direcciones posibles y es portador de una esencia fundamental. Ignoro si Mallarmé lo conoció; quizá, a final de cuentas, no había leído todos los libros. Decidí no emplear un imaginario o un lenguaje mallarmeano en los poemas que compuse, excepto en el número 42, que hace alusión expresa al lance: Surge / una constelación / casual / la pasión / también / lanza un tiro de dados.

¹⁰ “Nuevo Mallarmé”, en *Tratados en la Habana*, 1958.

Pies de foto:

Arnaldo Coen y Francisco Serrano: El cubo de los cambios (1982). Pieza de poesía estocástica (estocástico: ‘conjetural’; se refiere a procesos en los que interviene un número determinado de elementos.) Se trata de un cubo formado por 64 cubos menores, independientes, cada uno de los cuales está en relación con uno de los 64 hexagramas de El libro de las mutaciones chino. En cada cubo, o dado, va inscrito un poema de seis versos (un verso en cada cara), que sintetiza el significado y el “movimiento” de los hexagramas.

Coen interpretó gráficamente las imágenes de los fenómenos de la naturaleza simbolizados en los ocho trigramas fundamentales del I Ching, mediante la utilización de seis trazos que configuran ocho diseños básicos cuyas combinaciones dan lugar a la representación de los 64 hexagramas. La pieza, que es una imagen del Libro y siempre es otra, cambia y se intercambia mediante la confrontación de la diversidad de sus partes. Como propone el poema de Mallarmé, los cubos-dados de El cubo de los cambios pueden lanzarse haciendo que sus versos y trazos configuren, cada vez, distintas constelaciones de signos, según un orden (in)determinado por el azar.

Página de mutaciones/trans/mutaciones/incubaciones, libro en tres movimientos: silencio, color y texto, compuesto sobre un diseño de Arnaldo Coen; poema(s) de Francisco Serrano (México,1981). La estructura del libro propone varias formas de lectura de sus páginas: sucesiva o simultánea, sincrónica y/o diacrónica, verbal y visual, en distintas profundidades y niveles. La pluralidad de lecturas posibilita que cada lector, cada “operador” obtenga, como buscó Mallarmé, formas y asociaciones nuevas siempre.