

El delirio de la lucidez

La poética de Paul Valéry

Un señor poco tranquilizador, del
que conviene desconfiar.

P.V. sobre P.V.

La poesía pura

En el mundo de la poética valeryana, la poesía pura es aquella de la cual puede abstraerse el contenido y considerarse exclusivamente en cuanto a sus modos formales. La forma, a su vez, es el conjunto de atributos sensibles que tiene un texto, que le permite durar, salvarse de la disolución (por el olvido, la desatención, las objeciones críticas). La forma eficaz actúa sobre lo invariable del hombre, lo que tiene de orgánico: su «naturaleza». La forma, en otro orden (el semántico) es lo indescifrable del lenguaje, lo que se resiste a la comunicación. Cuando hay transmisión de ideas, la forma se destruye y el texto perece. Es el destino de todo discurso «terso», claro, transparente. Por el contrario, la poesía reactualiza sus efectos y reaviva sus músicas cada vez que se la lee. Noble y misteriosa, construye una lengua aparte (o interna) a la lengua establecida: la *lengua mandarina*. De este modo, el lenguaje se reorigina en la lectura, a la vez que, por producir este «efecto de origen», se reclama de su propia inmemorial antigüedad.

Esta *lengua* también arrastra consecuencias cognoscitivas, ya que siempre decir es saber (un saber con sabor, no la sabiduría, según gusta distinguir Barthes). Es la duda la que lleva a la forma, así como la certeza pide ser comunicada. País de incrédulos, la Francia de Valéry medita sobre esta pureza del discurso.

Si la poesía pura alcanza la fórmula del poema, plantea duras exigencias de lectura: debe ser leída de un tirón, no admite prolongaciones ni desarrollos internos, resúmenes ni traducciones. Todo lo contrario de la novela. Así discurre Valéry ante su hermano y oponente, Marcel Proust. Cuidado con tales familias.

La prosa es un discurso que llena siempre el mismo oficio, aunque cambien sus términos. No la poesía. Cambiar de términos es cambiar de oficio. En el mundo del simbolismo, son aconsejables los oficios de tinieblas. Valéry explicita sus procedimientos:

En todo asunto, y antes de cualquier examen sobre el fondo, considero el lenguaje; acostumbro a proceder como los cirujanos que, ante todo, lavan sus manos y preparan su campo operatorio. Es lo que llamo *limpieza de la situación verbal*.

(*Poésie et pensée abstraite*)

Tal cirugía tiene dos límites, dos extremos que no puede sobrepasar: la música y el álgebra. La primera es el modelo de la poesía, la segunda lo es de la prosa. Sabemos que los modelos nunca se alcanzan, de modo que no hay poesía puramente musical ni prosa estrictamente algebraica. En ambos tipos de discursos pervive la nostalgia por el inabordable paradigma.

La forma pura es, en otro campo (el religioso, el de la ética trascendente) un ejercicio ascético de renuncia: el espíritu dimitte de todo instrumento que no sea verbal y la verbalidad pura comienza a funcionar como un sistema de actos y de contrastes organizados. Hay aquí, como queda dicho, una fe en juego, algo religioso, la confianza en una exterioridad: la racionalidad propia del lenguaje. Hay un pensamiento en todo verso, pero está oculto como la sustancia nutritiva lo está en la carne del fruto (cf. *Mémoires du poète*).

La poesía pura puede detectarse, operativamente, por algunos síntomas. Valéry describe tres: lo extraordinario de sus verdades, su perfecta adaptación al dominio de lo perfectamente inútil y la probabilidad aparente que se impone al dominio de lo improbable. Todo esto es cerradamente coherente, pues ¿qué puede ser menos útil que una verdad extraordinaria, que sólo sirve para una ocasión única, que está fuera del orden (de ahí que sea extraordinaria)? Y ¿qué decir de una verdad improbable, que sólo es probable en su apariencia?

Hay una lógica en la poesía pura, una lógica analítica, que trabaja conforme a un modelo químico: un desmontaje de elementos permite llegar al agua pura lo mismo que a la poesía pura. La diferencia está en que los elementos del análisis químico se suponen constantes, iguales a sí mismos (el oxígeno es siempre el mismo oxígeno) y podemos hallarlos en su inmediata realidad *real*, en tanto que los componentes de la poesía pura sólo tienen una *realidad ideal*, a la cual tiende el discurso poético, y que se cristaliza, fragmentaria y discontinua, en el discurso de lo cotidiano. No se trata de una pureza moral, sino de una deducción de la observación atenta. El lenguaje rige una exploración de la sensibilidad y llega a un estado absoluto, del cual surge el poema puro que, a su vez, propone una nueva

operación de lectura atenta, etc., y así hasta el infinito, en una infinita operación dialéctica de depuración.

Por todo esto, la maniobra típica de la literatura es omitir lo esencial, ya que la esencia fija para siempre, ata y sujeta, en tanto la vida del poema en una helicoide de infinito deslizamiento, donde todo está para dejar de estar. Esta inestabilidad de actos instantáneos es su absoluto, un absoluto en curso.

Como caracteres de la obra de arte, Valéry propone una nueva tríada: la pureza del deseo que la mueve (es decir: que sea deseo de la obra y no deseo sustituto o vicario de otro objeto), la imposibilidad de definirla o representarla por medio de una fórmula, y la incertidumbre del «autor» respecto al buen suceso de su acción, dada la independencia activa de la materia con que trabaja (el lenguaje).

Por todo lo dicho, es comprensible que a Valéry siempre le haya interesado más el poema como trabajo, como investigación sobre sí mismo, que el poema como obra terminada, como resultado. La frecuencia con que aparece Narciso en sus versos parece fijar en una imagen la ocupación del lenguaje de mirarse en el espejo de sí mismo y de sorprenderse al comprobar que no es El Mismo, sino Otro.

(La literatura pura es) la fundada sobre el mínimo de excitaciones directas de la persona y sobre el máximo de recursos a las propiedades intrínsecas del lenguaje. Apolinismo puro.

(*Cahiers*, XV, 5LL)

La música proporciona el modelo, según se ha dicho, y ello apela a la música tonal, basada en la resolución de las tensiones. Un oído atento, el del poeta, va denunciando las disonancias que debe resolver el trabajo poético. Disonancias semánticas y, a veces, simplemente fonéticas. Se produce, así, un espacio que es universal (o sea que atañe a todos) pero que no es común (porque no pertenece a nadie). Un universo libre, en el que todos pueden operar sin pretender ningún dominio. Ahí es nada en este mundo de la historia en que es amo quien no es esclavo.

Valéry insiste en un modelo de «buen» poeta que escucha con atención al lenguaje más que le impone tareas operativas. Y es notable advertir cómo encuentra este paradigma entre escritores que, aparentemente, se han propuesto lo contrario, tal el caso de Víctor Hugo. En efecto ¿qué poeta más «contenidista» que Hugo, más preocupado por declarar conclusiones filosóficas y cívicas, de narrar y describir cosas y eventos muy concretos en sus versos? Para Valéry, Hugo emblematiza la poesía pura por otros motivos:

No cesa de provocar las combinaciones del lenguaje, de quererlas, de esperarlas, y de escucharlas respondiéndose.

El poeta puro escucha al Otro que es el lenguaje, le sirve de amanuense, eventualmente lo corrige con su astucia escolástica y hasta es capaz de censurarlo. En esto, Hugo vale tanto como su oponente, como la opción contraria de la poesía francesa decimonónica: Mallarmé, en teoría, y Rimbaud, en acto. Frente a la «literatura ordinaria» (sic: que responde al orden), cuya operatividad es aritmética, pues busca resultados particulares, en los cuales se distingue mal el precepto del ejemplo, Mallarmé eleva su modelo algebraico, que «supone la voluntad de poner en evidencia, de conservar a través de los pensamientos, y de desarrollar para sí mismas, las formas del lenguaje» (*Dernière visite à Mallarmé*).

Desarrollo de lenguaje para sí: ser del no ser y no ser del ser del lenguaje, como quería otro oscuro amante de las tríadas del siglo pasado, Hegel (filósofo que Valéry dijo no haber leído pero cuya presencia dialéctica a través, quizá, de Mallarmé y de sus lecturas hegelianizantes, recurre con frecuencia en nuestro escritor).

Entonces: el hecho poético por excelencia no es el poema (mucho menos, el libro de poemas, una de las fobias de los simbolistas), ni el verso, ni piezas menores de la maquinaria poética (figuras retóricas, rimas o falta de rimas, regularidad o libertad de la versificación, etc.). Lo es, en cambio, el Lenguaje, así, mayúsculo, subjetivizado, activo. Se lo reconoce porque piensa cantando y en su canto no pueden escindirse la música y las palabras. El es quien sostiene la existencia del poema (de los poemas particulares, quiero decir) y no los códigos de cada escuela, que intentan dar apellido a aquel nombre solitario y suficiente, como para sujetarlo a determinada familia.

La función poética es la más espiritual de las funciones de la Palabra, según Valéry, pues no demuestra, ni describe, ni representa nada, sino que hace surgir ideas de las palabras mismas, ejerce el poder de la combinatoria verbal, sin soportar confusiones con lo real (lo exterior, el referente dado). Es función de significancia, productiva de sentido, y no de significación, transmisora de sentido. La significación actúa en la relación lenguaje-mundo por medio del referente, en tanto la significancia actúa en la relación palabra-deseo, arrojando como resultado un referente. Tiene un parecido de familia con el lenguaje místico, con la plegaria, la invocación y el encantamiento, pues crea seres dotados de realidad, a los cuales el lenguaje se dirige, invocándolos.

Hemos dicho que la emoción y la creación (productividad del lenguaje) poéticas actúan inseparables de las formas. Este espacio es el de la apariencia sin ser o, si se prefiere, espacio del ser de las apariencias. O, como formula Valéry: «La belleza es la soberanía de la apariencia». No como en la filosofía, en que la apariencia lo es del ser, sino apariencia de lo que no

es, o de lo que es sólo aparente. He allí el terreno de lo específicamente estético.

Apariencia que no lleva al ser, significancia no sujeta por el referente, la poesía pura lleva al alma «más allá de toda significación finita». El significante poético se propone como inagotable, abismal. Produce un efecto de infinitud. También puede decirse de todo el costado poético del lenguaje, no tan sólo del ejercicio profesional o habitual de la poesía, menos aún de su institucionalización en las oficinas públicas y en ciertos gabinetes privados. Pensemos en los poetas anónimos, en la creatividad del chiste y del acto fallido (que nunca falla, según sabemos), estudiados por ese valeryano que se ignoraba, Freud (Valéry era a menudo un freudiano que quería ignorarse, padecía del mal francés, quiero decir: del pudor).

En cualquier caso, la apelación primaria a una lengua mandarina (palabra que evoca a una casta que existió en China y a una fruta que existe en todas partes) está reuniéndonos dentro de un cerco muy claro: la escritura. El buen escucha del lenguaje, el poeta, aplica el oído y usa la mano (por ello lo inquieta el modelo quirúrgico, según vimos). En la escritura, al revés que fuera de ella (habla, gesto, sueño) la palabra busca antes de encontrar. Escribir, en este estricto sentido valeryano, es construir una máquina de lenguaje en que el espíritu excitado se distiende, venciendo las resistencias reales que se le oponen y que se pone a sí mismo. Se divide y opera contra sí, contra sus negatividades, contra sus carencias, como es el *para sí* hegeliano (cf. *Introduction à la méthode de Leonardo de Vinci*).

El poema es un tercer mundo incierto (de nuevo, la dialéctica) en que se detiene provisoriamente un péndulo en perpetua moción (y en pasajera noción): entre el sentido y el sonido (conforme la conocida definición escrita en *Rhumbs*), entre el realismo que describe con exactitud y el nominalismo que crea objetos por medio de las palabras. Diríamos que la poesía describe con exactitud objetos inexistentes y crea el nombre de cosas sin objetividad. Todo saber previo la carga de impureza. No es lo mismo un pintor de navíos que un capitán de navíos y para siempre ignoraremos el sistema nervioso de la Gioconda, no obstante que Leonardo sabía mucho de la neurología de su tiempo (como Conrad y Stevenson sabían de barcos y Hemingway de escopetas, aunque muchos poetas decadentes jamás han visto un nenúfar).

No hace falta subrayar la actitud antirrealista de la propuesta valeryana, debida tanto a su fidelidad de principios con el simbolismo como a la cercanía de la eclosión realista-naturalista que se produce en el período inmediatamente anterior al de la experiencia literaria de su generación. Era lo dado y no se puede ser sino contra esa inmediatez.

Descubrimiento y entidad, cada verso tiene sus propias razones físicas de existencia. Es una suerte de verdad intrínseca arrancada al azar, un triunfo de la racionalidad del lenguaje sobre la casualidad de la palabra. El conjunto de lo real es un obstáculo para el poeta, es la resistencia dentro de la cual se juega la sublime partida que Valéry considera perdida de antemano, sin aclarar cuál es el vencedor (cf. *Stéphane Mallarmé*).

El modelo realista del escritor es desdeñado por Valéry como mero *écrivain*: quien escribe sobre lo que ha experimentado. El auténtico *écrivain* es el que escribe sobre el futuro de su pensamiento, no sobre su pasado. Busca lo extraño y lo preciso, esperando el día definitivo e imposible de la escritura (tan definitiva e imposible como Dios). Valéry parece revivir el aforismo goetheano: «Te engrandece saber que nunca llegarás». Lenta en su conjunto y vivaz en el detalle, la escritura reúne sus fragmentos en torno a un sujeto que no está dado, y que se confunde con la escritura misma en tanto proyecto de aquel estadio futuro y decisivo. Es una serpiente que es un archipiélago, como el personaje de *La jeune Parque*. Las palabras obligatorias son esperadas como una aparición, como una melodía que se desenvuelve hasta concluirse. La música (sonido y estructura) es la realidad de la inspiración.

Lo real de la escritura no está fuera de ella, como para el realismo, sino en su inmanencia, en el deseo que la activa, pues nada es más real que el deseo, cuyos atributos coinciden con los divinos según San Anselmo: Dios es su idea y su realidad, indisolubles (cf. *Avant-propos à la connaissance de la déesse*).

También aproxima a Dios la esencia de la poesía como un par de opuestos: valor nulo-importancia infinita (cf. *Questions de poésie*). El poeta parodiza a Dios, convirtiéndose en un músico del lenguaje: en cada texto propone la organización de un nuevo sistema armónico (al contrario que el músico de la música). Fantasía de perfección y actualidad imperfecta, las carencias del discurso van suscitando su constante significancia, su incesante producción de sentido. Es un proyecto de significación infinita, de fantasía organizada, de incoherencia que funciona, de desorden que actúa, en el cual la ausencia de límites, de orden y de continuidad no son considerados como defectos.

Muy por el contrario, el lenguaje valeryano se precia de lo que no tiene: vale por cuanto le falta (y que reconoce como falta). De ese infinito virtual de carencias, vienen las ideas. Las palabras asoman a lo lejos. La sintaxis, facultad del alma, ordena huecos y llenos.

Pero no basta con esta apertura significativa para que exista el lenguaje poético. Debe darse en él la ambigüedad, es decir: la actitud de nombrar aquello que, no obstante su unidad, no tiene un solo nombre ni una sola expresión. En este espacio se organiza un objeto que suele producir un

sentimiento particular, que no toma prestado ningún afecto por otro objeto. Es un sentimiento sin modelo, que podemos llamar *sentimiento estético*. En esa combinatoria peculiar, en la edificación de ese orden intuitivo separado, se da lo que podríamos denominar *la belleza*.

El poeta es irresponsable de su acto, que consiste en ceder su lugar subjetivo al Otro (lo que tradicionalmente se llama inspiración: aspirar un hálito que, como el de ciertas drogas, produce un estado de pérdida de la conciencia personal, de despersonalización). Es un acto gratuito, carente de precio, que tiene la gracia de lo sagrado y lo lúdico.

Como en la voz que canta, esta pasividad es el resultado de lo contrario: de un estado sutil de extrema tensión de la voz (del lenguaje), extremo que le da apariencia de lo nuevo, de lo naciente. La poesía es el espectáculo ideal de la Creación del Lenguaje. Alterando la combinatoria normal, el lenguaje altera sus resultados semánticos y produce unas «analogías nativas» que fingen su regeneración.

Esta regeneración (volver a generar es volver a engendrar, cambiar de padre) tiene un deber inmanente, suerte de ética del lenguaje. Un imperativo categórico (entre Kant y Mallarmé) que consiste en «elear el verso a la potencia del cielo estrellado». Cosa alta y nocturna, de dudosa iluminación, esta de la poesía.

De ese lenguaje en *status nascendi*, renacido a partir de sí mismo, descargado de la servidumbre cotidiana de arrastrar sentidos consabidos, el poeta surge como un efecto. Él es su obra capital, su obra única y secreta, que se construye y se modela de a poco. Él mismo se regenera, se renueva, hace y se hace en su obra, que es su exterioridad a menudo accidental (cf. *Discours sur Emile Verhaeren*). El propio Valéry, frecuente escritor de páginas por pedido especial, es buen ejemplo de lo dicho: su obra secreta, la obra del Otro, es la mayor parte de su escritura, la cordillera de cuadernos exhumados póstumos.

Esta poética del lenguaje puro y con contenidos abstractos podría calificarse, sin excesiva audacia, de *materialista*. Más aún, de poética únicamente materialista entre las demás poéticas, pues es la única que considera al lenguaje en su materialidad: simbólica, semiótica, semántica, más allá de sus accidentes visuales y auditivos (escritura, voz).

El poema pone en juego directamente nuestro organismo, y tiene por límite el canto, que es un ejercicio de ligazón exacta y continua entre el oído, la forma de la voz y la expresión articulada.

(*Hommage à Marcel Proust*)

La poesía toma por paradigmas anteriores todas aquellas tareas del cuerpo en que las funciones orgánicas resultan inútiles al funcionamiento

vital: la danza, el arte marcial, la geometría y la comedia. Hay momentos en que el cuerpo actúa al margen de la conversación de la vida, entregado al despilfarro, al puro consumo, a la muerte. Se sale del ciclo de su mismo funcionamiento como organismo, se propone como objeto de su propia imaginación, de modo no orgánico ni mecánico. Produce unos actos inútiles e infinitos, opuestos a la finitud y la utilidad de las actitudes cotidianas.

En esos momentos, el cuerpo se define estrictamente como cuerpo humano. Son momentos de narcisismo, en tanto Narciso es quien se mira vivir, quien es capaz de valorarse, de percibir lo inútil, de cometer actos sin consecuencias físicas vitales. El hombre es el animal suntuario y excesivo, el animal valioso y especular, Narciso danzando al borde de la fuente.

El cuerpo es arquitectura y danza, movimiento que obedece a la música o la provoca. A su vez, la música es un edificio en movimiento, tanto como la arquitectura es música detenida. Al escoger estos modelos para la poesía, Valéry se decide por las artes menos miméticas: las del constructor, el músico y el bailarín. Artes que no pueden imitar porque son el objeto de su discurso. El cuerpo es el objeto del cuerpo en la danza, como la construcción lo es de la arquitectura y el sonido compuesto lo es de la música. Modelos difíciles de adaptar al lenguaje, porque éste siempre es variablemente abstracto e intelectual. Desafío que vale la pena recoger, sabiéndolo imposible de antemano.

El simbolismo propone al lenguaje como cuerpo, música y casa de sí mismo. No es causal que, en los poemas de Valéry, se repita la escena del cuerpo solitario (generalmente femenino) que se despierta con la primera luz del día. Todo en germen, sin las impurezas de lo particular, el sujeto como un efecto disperso del Todo, lejano aún de lo Mismo (y de sí mismo), confuso y desperdigado sobre la superficie fronteriza sueño/vigilia. Ambiguamente yo y otro, confusamente sujetado al día por el despertar, fuertemente anegado por la noche de un mundo amorfo y oscuro. Un mínimo de conciencia, el estrictamente necesario para concebir lo soñado como una percepción.

Tal vez, a los paradigmas descritos, convenga añadir el desnudo en la pintura, sobre todo a través de los ejemplos analizados por Valéry: mujeres desnudas pintadas por Ingres y Degas. Cuerpo en general, cuerpo que no es de nadie ni está haciendo nada concreto, concepción renacentista del cuerpo humano como tesoro de las cualidades generales y abstractas de la especie.

Materialismo, en fin, del lenguaje como materia de sí mismo, no mera materia donde la idea imprime sus significados fantasmales. Extensión discreta del lenguaje, que puede medirse en sus efectos, los resultados de

su quehacer infinito y abierto. Manos de Narciso que intentan mensurar su imagen en el huidizo espejo de la fuente.

Artificio, ingenuidad

El poeta es gratuito (gracioso) e irresponsable, como todo jugador. Pero no es *naif*. «Los poetas son ingenuos sólo cuando no existen», sostiene Valéry. Nada, pues, de obediencia a las leyes de la naturaleza reveladas por la ciencia, conforme programa el naturalismo. La «naturalidad» de la expresión corresponde a la vida cotidiana, en la cual aparecen, espontáneos, los lugares comunes, los estereotipos de la comunicación institucionalizada.

El acto poético nada tiene de natural ni espontáneo. Es casi un evento de laboratorio, en cualquier caso: un experimento (lo contrario de la experiencia, que es memoria de lo acontecido de manera natural, o sea inmediata y desatenta).

La poesía jamás fue para mí un fin, sino un instrumento, un ejercicio, y de aquí se deduce su carácter artificial y voluntario.

(*Cahiers*, 1915)

A diferencia de los experimentos de la ciencia, no es el sujeto en general quien experimenta con las cosas, sino un sujeto supuesto que va en busca de su identidad a través de su desujetación (o extrañamiento) en el lenguaje. El poeta no se expresa en su discurso, sino que se encuentra en él, dando un rodeo por su ajeno dominio. No tiene nada que expresar, en tanto expresar es exprimir, apretarse y sacar de dentro. Por el contrario, el poeta confía en hallarse fuera de sí. De nuevo, la dialéctica.

La expresión del sentimiento verdadero, contra los tópicos del romanticismo vulgar, nunca es poética, sino de una trivialidad infalible. Ante el documento de un afecto auténtico, el lector se encuentra con sus propios afectos, se instala en lo consabido, comparte el sentimiento del poeta, que pasa a ser el lugar común de la afectividad compartida. La propuesta valeryana es la contraria: el poeta debe extrañarse en el discurso y el lector, en la lectura. Ha de vivirse el texto como una experiencia única y, por lo mismo, carente de identidad con cualquier otra experiencia. Volver a sentir lo sentido, re-sentir, es retornar a un tiempo usado por el tiempo, en tanto que la poesía es origen, actualidad pura.

La poesía, pues, no se refiere a nada. No tiene puntos de referencia. No sirve a referentes establecidos, como ocurre con la prosa, que se mueve

hacia algo exterior y lejano, para adentrarse en él y reducir la distancia en proximidad. La poesía parece querer definir los objetos, pero, en realidad, lo que hace es despilfarrar su energía en definirse, en ponerse fines, límites, fronteras. A través de su mismo desarrollo, se acerca con lo que halla y se instala en el lugar así cercado. Siendo el lenguaje creador algo ficticio, el sujeto le resulta extraño tanto como su propio nombre. Se trata de una imposición del lenguaje, algo que viene de fuera y que, por lo tanto, funciona como ajeno. Más allá de lo aparente, nada es tan extraño al hombre como su nombre *propio*.

Una poética de la intermitencia

La poesía aparece en el lenguaje cuando el tono y la velocidad de la lectura se alejan de los mantenidos por el discurso habitual. Se producen, así, otro espacio y otro tiempo. El símil más ilustrativo vuelve a ser la danza. La poesía hace con el lenguaje lo que la danza hace con el cuerpo: sustraerlo de su función ordinaria, sacarlo de la insensibilidad cotidiana, redescubrirlo, renovarlo: experimentar con él un hecho nuevo.

Esta actitud de busca de lo extraordinario hace de la literatura una «ética del rechazo», que consiste en renunciar (de nuevo, el tema vale-ryano de la dimisión): a la facilidad, a la transmisión directa del pensamiento del autor, a la comunicación plena. La poesía investiga la lógica del discurso, llevándolo a los extremos desde donde se generan constantes estados de extrañeza. Ha de reconocerse el discurso de ese extraño, de ese otro que habita el lenguaje. Leer es un placer penoso, un libro vale en tanto se resiste al lector, proponiéndole un «enigma de cristal».

El síntoma de lo poético es que resulta imposible separar el fondo de la forma, que en el lenguaje cotidiano se escinden constantemente. La alteración de la forma acarrea un cambio del fondo, y al decir forma no menciono tan sólo la forma dada por el autor, sino, sobre todo, la hallada por el lector en la lectura. La reformulación del poema, la transformación que opera cada diversa lectura, altera también, concretamente, su contenido, que es abstracto. La poesía trabaja con usos innaturales y suntuarios del lenguaje, luchando contra los automatismos de la comunicación habitual, proponiendo una comprensión que vale por una invención. Como el billete de Banco, disimula su verdadera naturaleza (ser un pedazo sucio y manoseado de papel) con la provisoriedad esencial de su carácter de signo, que no sirve nunca de sostén a la misma operación y que permite la circulación de algo imaginario: el valor.

La alteración del lenguaje diario por medio de una operación depuradora, altera también al sujeto que emite el discurso: no es el Yo con que me identifican los demás, el estereotipo de mi identidad social, sino un yo «maravillosamente superior», que desconcierta al interlocutor. Un yo asocial, si cabe, o que propone un nuevo contrato social para uso del lenguaje.

El ser que trabaja se dice: Quiero ser más poderoso, más inteligente, más feliz que Yo.

(Choses tues)

El lenguaje poético invierte la lógica del lenguaje habitual. Todo lo que no es extraño pasa a ser falso. Lo reconocible se torna inauténtico y pierde realidad. El cultivo de la oscuridad y de la ambigüedad hace que lo inteligente sea lo opuesto de lo claro. El pensamiento trabaja con lo imprevisible: su desarrollo ya no se identifica con él mismo, con el sí mismo: es pensamiento del *no*. Huye, pues, de lo repetible, lo uniforme, lo general. No hay poesía sino de lo único.

Lo único, según sabemos, crea en su torno un hiato de intermitencia. Nada puede ser continuo de lo único. La poética valeryana lo es de la discontinuidad y la intermitencia, como la materia de la física cuántica, como el yo proustiano, como toda la lógica posmoderna. El objeto bello no tiene puntos de comparación, ni referencias. Sólo lo inexistente es bello, en tanto carece de existencia genérica. La poesía es el infierno de las cosas incomparables.

Estos caracteres hacen de la experiencia poética algo parecido a otros fenómenos de la vida humana. La discontinuidad, por ejemplo, es un rasgo del sueño: la poesía opera como un sueño escrito en un estado de extrema vigilia, en que lo soñado se parodiza por la conciencia y la lucidez se parodiza por lo onírico. La poesía juega como un delirio lúcido o como una lucidez delirante.

También sueño y poesía se parecen en cuanto sus componentes son ordinarios y su combinatoria, extraordinaria. Los contenidos de la vigilia se alteran al aparecer en el sueño, por obra de aquella combinatoria. Lo que el poeta hace, pues, no es tanto sentir un estado de agregación particular entre elementos generales, sino hacerlo sentir a los demás. Es un provocador de extrañezas. Convierte el accidente en una generalidad. He aquí lo que ocurre, en el espacio social, con el acto poético, todo lo contrario del resultado de esa cualidad especial (la inspiración) que la opinión vulgar atribuye a los poetas. Cuando reconozco que otro se ha servido de mi máquina vital, cambiando sus ritmos normales, tropiezo (nunca mejor dicho) con la creación.

La poesía aparece, intermitente, en la vida diaria, como una hierofanía o una fiesta. También lo sagrado y lo festivo puntúan e interrumpen la sucesión de lo cotidiano. A ellos dedica la sociedad su excedente, rodeando su comparencia con objetos suntuarios. En analogía con el funcionamiento del cuerpo, la obra de arte se parece a la deyección, si ésta fuera, a la vez, de una materia preciada. «El objeto de arte, excremento precioso como tantos excrementos y deyecciones lo son: el incienso, la mirra, el ámbar gris...» (*Autres rhumbs*). Mierda y oro suelen confundirse en algunas simbologías escatológicas. El infierno del cuerpo, el vientre, a menudo es el escenario de una proeza iniciática de la que se vuelve con un talismán áureo. La desfloración vaginal o anal también tiene algo de luz negra, de chispazo de placer y de fecundación en medio de la más prieta tiniebla de la carne.

Esta preocupación analógica parece ser común en la época. En casa de Degas, conversaron sobre ella Zola y Mallarmé. El primero sostuvo que a él tanto le daban la mierda como los diamantes. Mallarmé matizó: «Sí, pero los diamantes son más escasos». Cuestión de precio. También el diamante es un carbón envejecido en un abismo sin luz.

El arte, por fin, es intermitente y discontinuo, renovador y de un actualismo absoluto, como el orgasmo. Va de la tiniebla y el sueño (espacio romántico) a la luz y a la vigilia (espacio clásico). Y vuelta a empezar. En cada una de las mitades, la dionisiaca y la apolínea, del mundo, hay un Valéry igualmente intermitente y discontinuo. Uno escribe para sus contemporáneos de la vida. El otro, para su posteridad, para los contemporáneos de su muerte.

Estética de la recepción

Cada acto de lectura altera el texto, lo abre y lo cierra, dejándolo entrea-bierto para futuras aperturas y cierres. Puede decirse que todo texto tiene una historia intermitente, puntuada por estos hiatos.

El espíritu del autor, quiéralo o no, sépalo o no, está como acordado con la idea que, necesariamente, se hace de su lector; por ello, el cambio de la época, que es un cambio del lector, es comparable a un cambio en el texto mismo, un cambio siempre imprevisto e incalculable.

(*Au sujet d'Adonis*)

La mayor parte de las obras se vuelven, con los años, imperceptibles o extrañas a la comunidad de los lectores (cf. *Oraison funèbre d'une fable*). Sin transformarse (sin cambiar de forma aparente) la materia de la palabra (Valéry dice *parole*, la voz que Saussure usa para «habla» en

oposición a «lengua») es transformada, sirve de objeto a nuevas intrusiones de la forma. Esta materia puede momificarse o pudrirse, ser echada al viento como un puñado de ceniza o resistir los abusos de los turistas como impertérritos monumentos de piedra. En general, hay cementerios de libros (bibliotecas, librerías de viejo o de nuevo) y escuetas ciudades con habitantes sempiternos, los clásicos. Los profesores hacen tareas de restauración, los plagiarios y los distraídos se dedican al *bricolage*.

Valéry se ha burlado de la «eternidad» literaria, diciendo que en ella cualquiera puede morir o revivir. Las bibliotecas del olvido atesoran, por lo general, a quienes más se amó en su tiempo (cf. *Voltaire*).

Tengo para mí que nuestro escritor era nostálgico de la obra eterna, de esa que él dice que no existe, la obra hecha de una vez para siempre, que siempre dice lo mismo a todos los hombres. Su necesidad de imaginarse como oponente de sí mismo le hace razonar lo contrario: en la historia nada es eterno. Si acaso, los grandes (el ejemplo es Goethe) repiten a Orfeo, son capaces de bajar al infierno y volver cantando de él, con la sola condición de no mirar hacia atrás.

Como se ve, en Valéry ya está formulada esa novedad tan vieja de la estética de la recepción o lectocentrismo, como se usa decir ahora. También estuvo clara la noción de obra abierta, tan en boga en los años sesenta como parte de una supuesta (o impuesta) estética de neovanguardia. Mallarmé, descifrado por Valéry, propone la lectura del texto como superficie (no tan sólo como suma de renglones), superficie que involucra los blancos, donde resuenan esas voces que Heidegger aconseja escuchar con atención para leer verdaderamente. En ese blancor se arrojan los dados del poeta mallarmeano. Cada vez que se lee, se echan los dados y se desafía al azar. Hay lecturas en que todos los dados enseñan un cero. Y hay jugadores ciegos. Y los hay que inventan su juego. Y los hay que no saben ninguna regla. Y los hay que estudian manuales de juegos de azar. Siempre la escritura reserva sus blancos, sus rincones inéditos, sus espacios natales.

El texto es como una llama tenue que, de tanto en tanto, estalla en chispas. Lo que alcanza una visión neta, en estos momentos de iluminación, es lo legible. Sobre la arquitectura de lo impreso, la lectura dibuja una melodía. Como el escritor, el lector escoge. Lo cual equivale a *intuir previamente los posibles*. De nuevo: como al echar los dados.

Este juego se da entre un *croupier* con una cara supuesta (el «autor») y un apostador enmascarado (el lector). El escritor no puede sólo divertir ni manejar al lector: debe contar con su resistencia, con su opacidad, como quien se enfrenta a un espejo necesario y peligroso. La obra de

arte es un «inmenso trabajo invisible». Como toda labor del espíritu, está inacabada, pues lo propio del espíritu es la inconclusión. Otra vez: la obra del espíritu sólo existe en acto. El espíritu es productivo, pero indefinible, huye de todo lo que define (o sea: de todo lo que fija confines y finalidades).

Tal dialéctica de la lectura hace de toda obra un texto al acecho. Acechante y acechado. Por ello carece de sentido real y preciso hablar de «un poema en sí mismo», mucho más juzgarlo en sí mismo. Hablar de un poema es hablar de una cosa posible. «El poema es una abstracción, una escritura que aguarda, una ley que sólo vive en la boca de los hombres, y esta boca es siempre lo que es» (*De la diction des vers*). Es decir: la boca del otro es una necesidad y un obstáculo para el escritor, igual que para el amante. Lo mismo ocurre respecto a lo que se suele llamar «el pensamiento de una obra». El objeto del texto es hacer pensar al lector a pesar de sí mismo, sin que ese pensamiento exista de antemano. El texto se propone al pensamiento del lector, pero no pone nada en él.

Dicha relación de lectura permite deslindar el mundo de las cosas prácticas del mundo de las cosas estéticas. El primero es un conjunto de efectos de tendencia finita. De un estado máximo de sensibilidad se retrograda al cero, a la anterioridad, a la anulación. Su modelo es el hambre: al satisfacerla, se aniquila. Por el contrario, el segundo es un objeto finito que tiende a provocar desarrollos infinitos. Como el significante, cuyo modelo es el deseo. Cuando se calma, se vuelve hacia el futuro, para seguir deseando.

Ahora bien, ¿qué fantasía de lector implica el texto valeryano? Se trata de un lector solitario, es decir que lee cuando está solo, o sea: cuando está con otro. Únicamente estamos solos cuando estamos a solas con ese doble. Finalmente, la lectura es una relación entre dos funciones simbólicas: no las subjetividades inmanentes del autor y el lector (Paul Valéry y Perico de los Palotes, ejemplo al caso), sino entre un primer otro y un otro segundo. Ambos, a su vez, inscritos en una cadena infinita donde el uno fue segundo y el segundo está primero y así sucesivamente.

Poesía y saber

De cuanto venimos discurriendo tal vez ya quede claro que la poesía, sin ser sabía, es un saber. Alguna vez, Valéry buscó un modelo para este saber poético y lo halló en la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz. Un sujeto del saber que alcanza la sapiencia renunciando (una vez más) a la sensibilidad, el entendimiento y la voluntad. Es la contemplación,

la sabiduría tenebrosa, propia de Dios. Por oposición, el saber diurno propone sus abstracciones.

La poesía es un saber que sólo puede darse en el acto, viviendo la experiencia poética. Una vez salido de su espacio, el sujeto puede decir poco y nada de ella. Contrasta con el saber filosófico, que todo lo comprende y explica. Es un saber afectivo, el sentimiento de la perfección, un sentirse pleno y, por lo tanto, incapaz de articular nada más. Desaparece el autor, lo mismo que en la experiencia mística. Desaparece el lector, que abandona su casa sosegada y sale a extrañarse a la noche oscura, en busca del amado, inencontrable, contenido en su sola invocación (cf. *Cantiques spirituels*).

La oscuridad se puebla de luces inaccesibles. Se siente ser todo, se tiene la evidencia de no ser nada. El hombre deja de ser la medida de todas las cosas, acaba la antropología clásica. Es, de algún modo, la noche maternal y romántica. Hay apenas dos presencias que sólo se saben distintas. Dos otros que no pueden medirse mutuamente (por lo tanto: incommensurables) que se contemplan sin entenderse. Tal, una mosca que intenta atravesar un vidrio. Quizá, la fantasía de la memoria perdida, el primer momento en que el niño se percibe distinto en relación a la madre que lo está concibiendo.

Valéry intenta discurrir la experiencia místico-poética echando mano de la figura de Dios, el sujeto absoluto que se ama en sus criaturas. Divinidad dispersa en microsujetos, este macrosujeto es siempre un gran Narciso contemplándose en el grandioso (aunque para él ínfimo) espejo de su creación. Pero, curiosamente, las escenas que da como ejemplo son las de una madre o una diosa seduciendo a un joven: Fedra persigue a Hipólito, la mujer de Putifar a José, Venus a Psyché. ¿Es el deseo, siempre, femenino, porque materno? ¿Es el placer poético una manera fantástica de recuperar el primario saber de sí del sujeto, cuando se intuye deseado por la madre? ¿Es la poesía una manera de decir evitando el dicho fundante: «Yo, tu madre, deseo que seas mi hijo»? Sería abusar de Valéry contestar a estas preguntas, pero no cabe ocultar que alguna respuesta las ha suscitado.

En cualquier caso, el conocimiento valeryano es siempre dialéctico. Lo que él llama «objeto del alma» es la entrada del no ser en el ser. Lo que fue, lo que será, lo posible, lo imposible. Nunca lo que es.

Es un saber ajeno a la verdad, pues lo verdadero, en literatura, es inconcebible. Embelleciendo o aparentando verdad, el arte siempre falsea (cf. *Stendhal*). Más bien, el arte invoca ausencias, hace vivenciar lo inexistente. En este sentido, nada tiene que ver con la verdad, en tanto ésta se reclama de lo presente y lo pleno, de un estadio definitivo del conocimiento en que

un objeto responde exactamente a su concepto correcto. En las convicciones momentáneas del arte, en su apelación a lo vacante, no hay puntos de referencia para comprobar la veracidad de nada.

Valéry se acerca, por esta vía, a un pensador del cual está, en otros aspectos, muy lejos, pero del que conviene conservar alguna analogía, por la contemporaneidad de los textos y la comunidad del espacio mental: Benedetto Croce.

Para Croce, la poesía se distingue por una emoción particular, la que surge de la encarnación del verbo, y que no es la expresión del afecto inmediato. Es el «ocaso del amor en la eutanasia del recuerdo» (*La Poesía*, I, II). La *poiesis* es un conocer como hacer. La poesía es una perpetuidad que recoge lo infinito en lo finito. La belleza no es de las palabras, sino de su situación relativa, de su combinatoria. La poesía, en otra vertiente, es histórica, en tanto no es creación a partir de la nada, sino recreación, es decir que siempre supone una poesía anterior. En ella se produce la unidad intuitiva de lo universal y lo particular, y ésta es su peculiar calidad histórica: no es mero fruto del tiempo, sino productora de historia.

Esta aproximación es útil porque el intento crociano se da en un contexto mental muy distinto: una concepción de lo bello como algo objetivo e inmarcesible, y el intento de construir un sistema de filosofía dentro del cual existe un capítulo estético. Es decir, una epistemología totalmente opuesta a la de Valéry. Para ambos, sin embargo, la acción, la *poiein*, es lo fundamental en la poesía. Si Aquiles piensa en el espacio y en el tiempo, no podrá superar a la tortuga. Si actúa verbalmente, sí. Aunque llegue a un saber incompleto y desorganizado, el que proveen los textos literarios.

El poder cognoscente de la poesía tiene consecuencias estéticas. Si es un discurso que no debe persuadir a nadie de sus verdades, entonces prescinde de la elocuencia. El escritor es quien se ignora, no quien se conoce. La actitud elocuente es, para él, una total impertinencia. Hace conocer al lector a partir de su ignorancia, relacionándolo con lo ignorado. La literatura no tiene nada que decir, tiene que hacer decir al otro. No transmite ni impone ningún decir, sino que lo suscita.

Del otro lado, tampoco el lector tiene ninguna verdad que rija su lectura. Si conoce el sujeto del texto (en el doble sentido de la palabra: el productor y el tema), entonces el *autor* está perdido en la lectura. En ninguno de los dos sentidos del vínculo literario, la literatura es un instrumento de un saber pleno y estructurado (cf. *Cahiers*, 1913).

Si la literatura es un saber que no depende de sus contenidos concretos y fijos (pues carece de ellos) es, entonces, un saber predominantemente formal. El cambio de formas implica un cambio de sentidos, la aparición de ideas distintas. Cuando una idea poética se pone en prosa,

sigue reclamando para sí el verso (*Choses tues*). En la forma, por fin, reside la fantasía de una culminación óptica, la «cima del ser». La escritura no persigue un destino estético, sino filosófico, un saber intraducible, en que fondo y forma estén decisiva e indisolublemente unidos.

Por otra parte, el saber poético es un saber fragmentario. He aquí una de las tácticas del pensamiento posmoderno, ya anunciada por Montaigne y Pascal (dos clásicos de Valéry, sobre todo el segundo) en los umbrales de la modernidad y en su primera crisis, la del barroco. Entre los fragmentos no hay nada, el conocimiento es también de estructura intermitente. No se trata de fragmentos de un todo, de añicos de un sistema, sino de «fragmentos en sí mismos».

El fragmento como forma operativa del saber está de algún modo impuesto por la ausencia de fin y de origen. El fin no ha llegado y el origen es legendario. Entre ambos, todo lo que puede hacerse es, a lo sumo, un gran fragmento. En broma, se dice que nacemos entre repollos. La espesura de la huerta oculta el origen. Aunque sigamos hablando del universo, resto arcaico de unos tiempos en que el saber tenía centro y disponía de la totalidad. Es como la nada que sigue agujereando la plenitud de la creación, como una divina carcoma, pues Dios hizo el mundo de la nada o, según sostiene Antonio Machado, extrajo la nada del mundo, una vez creado éste. He aquí otra clave para la razón fragmentaria de una posible epistemología posmoderna.

Según se ve, el saber poético dista mucho de otros saberes como, por ejemplo, el conocimiento científico. Éste corresponde a un mundo consabido de antemano en el cual el conocimiento provoca una discontinuidad. La razón opera suponiendo, clásicamente, que todo elemento tiene en el universo un equivalente simétrico. Hay que buscar el eje y de allí partir hacia el doble (operación que Valéry estudia en el método de Leonardo de Vinci). Se concibe, de tal guisa, el universo, la «totalidad fabulosa». El sistema acude para incluir, en principio, dentro de sí, todos los objetos que hay en el universo, a partir de su capacidad para definirlos con un lenguaje único. La ciencia opera, con tales instrumentos, para obtener resultados ciertos o de alta probabilidad. En cambio, el arte consigue resultados de probabilidad desconocida.

Cabe preguntarse qué valor cognoscitivo tienen estos saberes fragmentarios y oscuramente posibles. Tal vez estemos en el mundo de la extrema subjetividad, en el cual conocer es saber dentro de los límites del sujeto, a condición de no salir de ellos. Yo conozco y nadie más conoce lo conocido por mí. ¿Es esto conocer? ¿Es tal inmanencia radical del saber un auténtico conocimiento?

Valéry no llega a tales conclusiones. Por el contrario, para él, la poesía apela también a algo universal, pero que no es intelectual, sino afectivo y

sensible: todos los hombres participamos de cierta sensibilidad, todos sentimos, de alguna manera, el universo. De esta comunidad fundante surge la única ley de la literatura: «Lo que vale sólo para nosotros, no vale nada».

Historia y poesía

Valéry suele aparecer como enemigo de la historia. Cabe matizar esta conclusión. Lo que Valéry ha cuestionado es la historiografía, es decir el saber documentario de los historiadores. Pero no el carácter histórico del hombre, su historicidad, ni, mucho menos, el de sus producciones, entre ellas, la literatura.

Para Valéry, la historia cabe en esta propuesta paradójica: *La conservación del futuro*. Conservar eso que aún no existe como actualidad, sino como virtualidad, es lo que define el presente y permite tomar conciencia del pasado. Por eso, el mayor enemigo de la escritura es el olvido, que aniquila su historia.

Dentro del tejido de la historia, el Libro ocupa el lugar de objeto supremo, de justificación del mundo. Todo existe para que lo explique un libro, un libro único y total. Es la propuesta de Mallarmé, que nunca ha escrito ningún libro. Es decir: la tarea suprema de la historia es una tarea siempre pospuesta por la historia, una promesa constante.

Por ello, tal vez, la belleza es desesperante, aunque no cualquier desesperación es bella, sino sólo la que «desengaña, aclara y socorre». Es decir: la desesperación en la que el hombre puede apoyarse para seguir adelante por la historia. Ésta produce un efecto de enigma, algo impreciso e inalcanzado, pero que no es ni la existencia ideal del Ideal, ni la prevención hermética del misterio, sino más bien la aparente infinitud del signo finito, el significante.

Una palabra es un abismo sin fondo. El poder excitante de una palabra es ilimitado. Toda la arbitrariedad del espíritu está aquí a sus anchas.

(Existence du symbolisme)

¿Es que hay abismos con fondo? Sigamos.

La historia tiene una dialéctica, dada por su sujeto, que es el espíritu (un poder entre otros, según veremos): todo lo pone en causa, desordena todo orden y pone orden en todo caos. Acción y reacción pertenecen a la misma especie de movimiento dialéctico.

Dentro de este movimiento, el arte se distingue porque promueve la aparición de contrafinalidades o contraobjetivos, por acentuar lo negativo de la dialéctica, excediendo el par causa/efecto. El arte es, en la historia,

la satisfacción que engendra deseo, la posesión que engendra apetito, la respuesta que genera preguntas. Sensiblemente, el arte intenta organizar en sistema este dominio abierto e ilimitado (que provoca efectos de infinitud). Poder de la ausencia y de lo insaciable, poder del deseo, el *amateur d'art* es como un niño que exige que le cuenten constantemente el Cuento de Nunca Acabar. El reino del arte es el reino de este monarca pueril: el *Encore*.

Las tensiones dialécticas sirven para definir lo menos definible de todo, el más vago de sus tramos: el presente. Valéry arriesga una fórmula: un conflicto sin salida entre cosas que no saben morir y cosas que no pueden vivir.

Pareciera que lo activador de la historia es la carencia. «El hombre sólo puede actuar porque puede ignorar» sostiene el Sócrates valeryano (en *Eupalinos et l'architecte*). Es decir: porque sabe que ignora y convierte este saber del no saber en potencia. Sus más hondas miradas se dirigen al vacío y convergen más allá de la totalidad.

A este sistema de mociones corresponde la idea, en tanto cambio o modo de cambio, el modo más discontinuo de cambio, en cualquier caso. La idea es un medio o un signo de transformación, ya que nada es durable en el espíritu, sino todo es transitivo y renovable. Sólo un accidente que busca su ley o se la impone puede dar cuenta de esta discontinuidad efímera y renovada. Un ser-uno-mismo puramente instantáneo, una metafísica de lo actual (convendría asociar estos desarrollos de *L'idée fixe* con la hoy traspuesta filosofía actualista de Giovanni Gentile).

El mundo de la historia es libre, esto es: azaroso. En él no hay conclusiones afirmadas en la Verdad. Toda solución resulta parte de una pluralidad de indiferencias (o equivalencias, si se prefiere). Más aún: el espíritu puede identificarse con el azar. Las leyes son apuestas, jugadas en una mesa de ¿póker, mus, truco, bridge? La razón científica es un juego de azar que intenta descifrar o instituir la regla de juego, cambiable a discreción por su propia naturaleza. Una regla inestable, limitada y, en cierto modo, compulsiva. El espíritu alcanza categoría de tal cuando deviene conciencia del azar (como en Hegel, cuando logra su autoconciencia). Ahora soy consciente de que *devenir* es la palabra menos valeryana del mundo.

En definitiva, la dialéctica del espíritu (y su desarrollo en la historia, conservando el futuro y escribiendo un libro infinito) consiste en una inestabilidad que busca la fijeza para ser y huye de la fijeza para no morir. Así de simple, así de inestable, así de nostálgico por aquello que desaparece y que nosotros colaboramos a que desaparezca.

Dentro de los dimes y diretes de la historia, la literatura plantea una historicidad propia y peculiar. Su carácter es paradójico y Valéry lo ejemplifica con el paralelo Villon/Verlaine. Hay más literatura detrás de Villon que detrás de Verlaine, aunque el primero sea anterior en el tiempo de los almanaques, porque Villon está al final de la Edad Media y Verlaine, en los umbrales de la poesía moderna.

Ocurre que, en arte, el pasado no es necesario. Es un mero supuesto, que podemos repetir o negar. Cuando aparece un artista que logra encubrir o hacernos ignorar estos tratos con lo que fue, produce el efecto de «originalidad» (mero efecto, ya que en el origen no hay nada). A su vez, llamamos influyente al escritor que rescata un rasgo del sistema literario y lo hace notable para los demás. Si lo aceptamos como maestro, nos convertimos en su destino. Mallarmé es el maestro de Valéry porque propende a Valéry. Por su parte, Valéry intentará ser proclamado primogénito y reclamará lo mejor de la herencia, consciente ya de su carácter de heredero. Administrará tal patrimonio mejor que el fundador, pero sabiendo que se trata de algo sucesorio.

Los enemigos del padre lo decoran con sus mejores cualidades cuando lo insultan. Esto también integra la dialéctica de la historia literaria. Por ejemplo, ¿qué mejor elogio para Mallarmé que decirle *oscuro, precioso y estéril*, según lo apostrofa la crítica filisteá?

Como en el caso general, la historia de la literatura también está movida por el deseo. Valéry usa la rica palabra *envie*, que significa deseo y, a la vez, envidia, o sea querer tomar por propio lo ajeno. El arte es la fantasía de provocar *envie* hasta la consumación de los siglos. La historia del arte consiste en releer sus textos *en se jouant* (jugándose, en el triple sentido que tiene la palabra *jouer* francesa: juego, interpretación de una partitura o una pieza de teatro, riesgo ante lo imprevisible del azar).

La interpretación *jouante* esquivo el riesgo de la fijeza. Los libros, en efecto, como los hombres, tienen enemigos que trabajan para su destrucción: la humedad, los animales, el tiempo y su propio contenido (cf. *Littérature*).

El proceso de cambio que mantiene vivo (o sea: histórico) al arte se opone a la categoría de novedad. Nadie menos partidario de lo novedoso, menos esnob, en este orden, que Valéry. Lo propio del arte es la sorpresa infinita, no la finita, que es la novedad: aquello que perece al aparecer, o que encubre otra cosa bajo el nombre de lo novedoso: la antigüedad del deseo. Durar es renovarse, aparecer cada vez distinto: la renovación apunta, pues, a lo contrario de la novedad.

Una digresión. Hay muchos puntos de contacto entre Valéry y Antonio Machado, que valdría la pena estudiar en detalle. Por ejemplo: sorprende

ver en los cuadernos valeryanos, exhumados muchos años después de muerto Machado, el verso *Le marcheur devient le chemin*, equivalente casi puntual del machadiano *Se hace camino al andar*. Pero, en punto a lo novedoso, léanse estas palabras del sevillano: «En política, como en arte, los *novedosos* apedrean a los originales. No basta remover para renovar. No basta renovar para mejorar». El valeryano par cambio-duración/cambio-desaparición. Un cambio históricamente fundado o infundado.

La historicidad de la poesía es discontinua, como la general. Un poema plantea un sistema de plenitudes y huecos, en que el verso es la unidad en sí misma, pero que se organiza con los demás versos a partir de un juego de agujeros, de discontinuidades, de faltas. Este vacío de fondo «expele» el poema, al revés que en el mito de la inspiración, en que el poema colma los pulmones del poeta. Nada menos parecido a la invención poética que el delirio profético, el pitiatismo (al cual Valéry dedica uno de sus más enrevesados poemas).

Esta concepción de la historia del arte desaloja nociones como verdad y profundidad. En arte no hay doctrinas verdaderas: cualquier obra puede interesar o hartar. Tampoco hay hondura: un poema, por oposición a un texto oratorio, que intenta persuadir y mover a la acción, es un discurso en reposo. Su imagen sería la del estanque: importa el brillo, no lo profundo. Todo lo que el poema es, está en su texto, no en una supuesta recámara ideal, donde anidan los «pensamientos» a comunicar.

En suma, la historia existe como una condena y una falta. El hombre comete el pecado original y Dios lo condena a salir de la inercia paradisiaca, plenitud y perfección. La sentencia dice: *Harás cosas bellas*. O sea: Jugarás con defectos, lejanías, diferencias, separaciones. Más que el firmante de la obra, el creador es alguna potencia impersonal que invoca este juego de carencias: la fatiga de los sentidos, el vacío, la tiniebla, el silencio, la ceguera.

Paradoja dialéctica, la historia no es necesaria al arte, pero éste no puede reemplazarla. Es imposible escribir lo ya escrito. Si la historia de la literatura no existiera, tampoco podría inventarla Paul Valéry (ni cualquier otro escritor de su época, ni siquiera el colectivo de todos ellos).

Lo mismo ocurre con el juego de la verdad (el arma del alma) y la mentira (armadura del alma), según discurre el Sócrates de *L'âme et la danse*. En 1910, Valéry anota en sus cuadernos: «Una idea justa me ha perdido. Una verdad me ha extraviado».

En la historia de la literatura, el colectivo de los escritores tiene ciertas características que los aproximan a los constructores de catedrales de la baja Edad Media. Son artesanos que se nuclean en sociedades secretas y manejan un lenguaje hermético.

Lo artesanal es una categoría que Valéry asocia a la idea de cultura y a la hegemonía cultural europea. El arte como manera (destreza manual) privilegia la tarea de la mano y sus atributos individuales. Cada mano es distinta y las variedades del quehacer manual son ilimitadas, por oposición a la uniformidad del quehacer industrial. Si en éste domina la idea de utilidad y beneficio, en la artesanía prima lo bello en tanto superfluo.

Los artistas son, pues, en principio, artesanos, trabajadores individuales que empiezan y terminan su obra, sin cadenas de montaje ni división del trabajo. Por lo demás, se resguardan en una torre de marfil, extramuros de la ciudad. Su escritura imagina y piensa, pero no propende a la acción, como la escritura política. No obstante, esta distinción tan neta en lo conceptual, la práctica confunde los límites. Quien piensa actuar, a veces se inhibe y la Torre de Marfil emite ondas que transforman la Ciudad. El aislamiento ebúrneo del artista no persigue su separación de la sociedad, sino que permite considerar las cosas a la distancia y elaborar sosegadamente un lenguaje que repristine la expresión de todos los hombres. Por fin, dado que cualquier idea puede ser instrumentada políticamente en un sentido u otro, el destino de todo pensamiento es el conjunto de la historia como juego de azar.

Autores

Entre las tantas anticipaciones de Valéry a la teoría literaria moderna, figura su cuestionamiento de la figura del autor. Es sabido que propone una lectura de los textos que prescindan de los datos biográficos de quienes los suscriben, contra el modelo de Sainte-Beuve, que considera la «obra» como un apéndice de la «vida», que debe ser estudiada con minucia y antelación. Para Valéry, el interés del poeta no es su humanidad, sino aquello que tiene de «más que humano»: angelical, divino, monstruoso, sobrehumano, sideral, lunático, etc. La Literatura es sujeto de la literatura o, si se quiere, es el Macrosujeto. Al mencionar lo ultrahumano, me parece que Valéry apunta a esto: a algo que está por encima del sujeto individual: Cf. *Villon et Verlaine*.

En otros contextos, Valéry propone esta literatura sin autores como una doble obra del Espíritu, productor y consumidor de literatura, a partir de la extensión y la aplicación de ciertas cualidades del lenguaje. Esta impersonalidad individual condiciona la historicidad de la literatura. Las obras durables, que permiten la continuidad de un espacio literario, es como si no hubiesen sido escritas por nadie, ya que resultan ser la tarea colectiva de unas multitudes a lo largo del tiempo. La lectura re-produce la obra y

así es que los productores son, necesariamente, varios. A su vez, hay siglos ciegos, sordos o amnésicos ante ciertos textos, que pasan a conservar una suerte de vida secreta.

Una vez más, la literatura se asemeja al sueño. Es la tesis sostenida en *Dialogue de l'arbre*: crear es como entregarse al ensueño y de los sueños está excluido el sujeto que sueña. El resultado es un saber de lo inexacto, literario u onírico, tanto da, deslindado del saber de lo exacto que elabora la ciencia. Un saber que no es verdad, que se vale de fábulas, como el relato de los orígenes (de ellos sólo cabe decir relatos y no explicaciones puntuales) y que considera todo acto mental como vocado al olvido. Ante su renuncia, el arte propone el recuerdo de lo inexistente.

Poesía y sociedad

El mundo valeryano es siempre un cosmos hecho a medias, donde hay deformidades y faltas muy bien distribuidas. Por eso es que se transforma, para llenar sus huecos y corregir sus anomalías. Esto se da también en el plano del arte. El poeta existe porque la sociedad está mal organizada y retribuye de modo injusto a los distintos sujetos. Unos estiman muy alto a ciertos poetas o a la poesía en general, que otros consideran de ningún valor.

En una sociedad perfectamente organizada, donde cada uno recibiera lo necesario y merecido, donde cada uno trocara lo útil para sí por lo útil para todos, no existiría espacio para el artista, productor de cosas inútiles para la vida.

Dentro de nuestras imperfectas sociedades, lo peor que puede hacer el escritor para ganarse la vida es vender sus escritos o escribir para vender (cosa que Valéry conocía muy bien pues lo hacía a menudo). El trabajo útil resta tiempo al trabajo inútil, el verdaderamente estético. Lo aconsejable es, pues, llegar a heredar la riqueza y vivir sin apuros económicos, tal que toda actividad se viva como rigurosamente superflua.

El poeta (como el deseo) no es un ser social. Entra mal, o no entra, en las organizaciones dadas por la sociedad. No hace nada útil ni respeta las leyes civiles a la hora de inventar. Acaso lo único aprovechable de su existencia sea el que se constituya en la mala conciencia de los demás, a partir de su simpatía por lo irregular. Sus conflictos con la burguesía (emblemáticos en tiempos del simbolismo del cual se alimenta el joven Valéry) lo sitúan en cierto dominio político romántico, que va desde la barricada de Baudelaire hasta la ermita de Mallarmé, pasando por la cochambrosa taberna de Verlaine.

Valéry, a pesar de su consagración oficial hacia 1920, nunca se sintió especialmente feliz dentro de las instituciones de la literatura. Para ello abrió el espacio de sus cuadernos matinales, que redactaba en secreto y dejó inéditos al morir. Su utopía era escribir un poema incesante, animado por relaciones musicales, interminable (y, por lo mismo, inacabado), inédito siquiera en parte. Publicar era, para él, un accidente. Lo necesario era lo imposible. Como la vida misma.

El otro, lo otro

La dualidad de discursos (vida cotidiana/arte) lleva a una dualidad de sujetos: el uno y el otro. El que escribe es siempre el otro. El uno escucha, redacta al dictado, a veces censura, corrige o estorba. Ejemplos: Villon y Verlaine, viciosos y criminales que dejaron una poesía virtuosa y suave a más no poder.

El otro ejemplo es el mismo Paul Valéry: su imagen pública es la de un hombre sin preparación específica que habla de todo ante los demás, requerido para liturgias de la cultura como pieza indispensable, suerte de Saber-en-General que es interrogado por la Ciudad acerca de incontables particularidades.

Por su parte, el Otro (sujeto del discurso) se erige en sujeto autónomo, tal si la imagen refleja saliera del espejo y se convirtiese en dueño de casa, reduciendo al incauto mirón a mero sirviente. Dios, musa, Arakné oculta que teje por su cuenta, su arranque es un don divino y la serie es una trama de consecuencias musicales que se desgranar por sí mismas. Los textos son «extraños discursos, que parecen hechos por *otro* personaje, distinto de quien los dice, y dirigirse a *otro*, distinto de quien los escucha. En suma: un *lenguaje dentro del lenguaje*» (*Poésie et pensée abstraite*). Es como si el lenguaje tuviera una organización propia, inconsciente y musical (Lacan dirá que el inconsciente está estructurado como un lenguaje), que genera significaciones infinitas, las cuales exigen ser escuchadas una y otra vez. Mientras el lenguaje no poético, o de comprensión, al descifrarse se convierte en otro sistema de signos, el lenguaje poético conserva siempre su carácter de emisor significante. La claridad disuelve y mata al discurso, que desaparece al cumplirse. Fin en sí mismo, que no va a ninguna parte, el lenguaje poético es al lenguaje en general lo que la danza es al cuerpo, por oposición al acto de caminar. Éste lleva a la meta, aquélla da vueltas en torno al Arca de la Alianza, donde reposa el pacto ilegible con el Otro.

Estos juegos tienen, a su vez, su gramática. El discurso comunicativo, al realizarse, se disuelve y se transforma en *tú*. El discurso poético persiste

siempre como *yo* ambiguo, el *eso* del lenguaje. Sigue siendo lenguaje, sin disiparse en el no-lenguaje de las ideas abstractas. Sigue siendo su misma materia.

El poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

(*Propos sur la poésie*)

El juego se torna estricto. Es lo que se llama la escondida o el escondite. Mentirse, contradecirse, ocultar lo sabido y saber de lo oculto. «Ser *muchos*, vivir en muchas dimensiones» (*L'idée fixe*). Por esto, el escritor dice siempre más y menos de lo que piensa: la escritura nunca es el correlato del pensamiento real. El resultado psicológico es que el autor de una obra es un personaje imaginario en relación al *yo* biográfico que le sirve de soporte (o de antagonista, o de excusa). Autores son Edmond Teste, Bernardo Soares o Abel Martín, que instrumentan a Paul Valéry, Fernando Pessoa o Antonio Machado.

Judith Robinson ha señalado bellamente que Valéry considera el lenguaje no como una expresión exacta, ni como una traducción más o menos aproximada de la realidad, sino como una pantalla opaca que se interpone entre nosotros y nuestra percepción de las cosas. La visión personal es sustituida por palabras y la reflexión personal, por conceptos ya estructurados. En esta pantalla se instala la divergencia entre pensamiento y lenguaje. Éste no traslada al otro sino que, de antemano, lo deforma. La realidad se escapa continuamente a los moldes divergentes con que cada uno intenta atraparla. Son mutuamente impertinentes y este espacio de no correspondencia permite que se relacionen dialécticamente, como dos oponentes que no pueden prescindir el uno del otro. Tratando de someterse, se acarician, quizás en un acto de amor. En cualquier caso, el lenguaje es el único medio (en el doble sentido de instrumento y lugar) con que el hombre cuenta para expresar (exprimir) su pensamiento.

A veces, Valéry caracteriza al sujeto que opera en mí como el azar. Ese otro a quien hay que ceder la iniciativa en las palabras, según dictamina Mallarmé. En el conflicto entre ese otro que intenta sujetarnos y las palabras que huyen en libertad, se instala el quehacer de la literatura.

¿Voy a vaciarme en la palabra? Ella es infiel, se torna extranjera. ¿Hay que llevar el papel a la perfección? ¿Hay que hacerlo con el *yo*? Si pongo lo mejor por escrito, sólo me queda mi tontería. ¿Voy a anular todo lo que se me ocurre y que supera el poder de escribirlo? ¿Acaso no se dice *inexpresable* a lo que es más delicado, profundo, único? ¿Son mudos la fidelidad, la movilidad, la verdad, el instante? Todos los libros me parecen *falsos*. Tengo un oído que escucha la voz del autor, la escucho distinta de la voz del libro. Jamás se unen.

(*Salmo CLI*)

Obediente al lenguaje como a un dios (es propio de dioses el mandar) el escritor jamás escribe lo que quiere. Se limita a imaginar al otro, a identificarlo y a escucharlo. Por ello, todo acto de escritura es ocasional y accidental. Lo permanente y necesario es el flujo de la alteridad, que se deja oír de vez en cuando, encubierto por las voces de lo cotidiano.

Los fines de la escritura están fijados por el Espíritu que la mueve. El escritor los ignora y los sirve concienzudamente. Escribe para aprender de lo que escribe, como discípulo del Otro. Sin público alguno. Ni siquiera Dios, que es el público de los místicos. A solas con el Otro, que es cuando se está verdaderamente solo.

Es claro que también se puede ensayar la soledad completa. Narciso y Robinson, por ejemplo. Mal ejemplo: un hombre realmente solo siempre está en mala compañía.

La escritura es el Otro, pero un otro dialéctico, cuyo destino es devenir el Uno. La escritura es una investigación sobre sí mismo a través del Otro. Hay que ser Uno para los otros, por fin: he allí la extraña carrera de las letras. Interesante por lo extraño que hay dentro de sí, por la alteridad que conduce a la unidad, por la extranjería que lleva a la mismidad.

Después aparece un segundo otro, dotado de cuerpo propio, es decir de espacios y tiempos propios: el lector. Como no puedo medirlo, mi apertura a la alteridad en la obra, resulta inconmesurable. Mis facultades de producción instantánea no pueden abarcarlo.

De lo anterior resulta que la indeterminación caracteriza a todas las obras del espíritu, que crea un campo a partir del deseo, actuando sobre la realidad dada como un imán sobre un campo magnético, seleccionando y recombinando ciertos elementos. El deseo sabe siempre que carece de los medios apropiados para adueñarse de lo que quiere. Acepta su indeterminación y la erige en estilo. Una acción finita va al encuentro de lo indefinible, buscando la causa oculta de su causa manifiesta. A esta poética de la indeterminación, tan familiar a la física de lo indeterminado de nuestro siglo, dedica Valéry su *Cours de poétique*. Si se quiere, a una intuición juvenil sugerida por dos palabras francesas que casi son su propia paronomasia: *auteur, autre*. El que siente siempre es el otro. El autor resiente, es un resentido. Le queda la parva consolación de las instituciones. A los actos del espíritu corresponde una obra secreta.

La obra de un escritor no es, en último análisis, nunca, necesaria. Es una de las obras posibles que cupo realizar en el espacio de su vida histórica. Tampoco es unitaria. La unidad le viene de fuera, de la superstición tipográfica (sic Borges) que supone que todos los textos firmados por el mismo nombre provienen del mismo sujeto. Cada obra tiene su autor, a

veces cada página, cada párrafo. El autor surge y emerge de ellas, es la obra de la obra.

Si intentáramos una ciencia de la literatura (oh, desvelos germánicos de los años treinta) sería esta paradójica ciencia de lo indeterminado, un intento por construir y organizar un campo de posibles, donde lo más interesante sería estudiar las posibilidades no cumplidas, las ilusiones perdidas, las páginas no escritas, las obras completas en blanco de cualquiera. El intelectual laico de Occidente es esta encarnación de lo posible, que busca en un lenguaje corporal lo universal, o sea lo impersonal. Todo a la vez. Y nada más que eso, por favor.

Simbolismo

Cabe situar a Valéry en el espacio del simbolismo. Enseguida veremos cómo se acota dicho espacio, pero antes me permito unas veloces precisiones de términos para disipar las nieblas que suelen acumularse al tocarse la materia, sobre todo por la falta de correlato exacto entre lo ocurrido en la literatura francesa y la hispana.

El simbolismo no es una estética, si por tal se entiende un programa preceptivo poético, unas reglas para buen hacer en poesía. Es una meditación sobre el lenguaje en general y sobre el espacio del lenguaje poético en particular. Por eso hay simbolistas que escriben poemas y no simbolismo como escuela.

En cambio, sí es una poética la parnasiana, pues parte de una retórica, es decir de un código de inclusiones y exclusiones elocutivas (verso, figuras, estrofa, imaginería, etc.). En cuanto al decadentismo, se trata de una filosofía general de la vida, que exalta su costado tanático, es decir su propensión a morir, aniquilarse, tornar a lo inorgánico. Cubre diversos tipos de discursos, poemáticos, novelescos, filosóficos, hasta políticos (los fascismos parten de y concluyen en el culto a la muerte). Modernismo, por fin, es un espacio ecléctico donde se rinde culto a lo moderno como reciente, en deslinde del campo clásico, intemporal, y del romanticismo y naturalismo, herencias inmediatas. El modernismo es una actitud ante ciertos resultados de la historia, más que un programa estético o filosófico.

Hay simbolistas pero no simbolismo, sostiene Valéry, negando la existencia de una estética simbolista. Unos cuantos escritores que huyen del gran público se reúnen hacia 1886. Plantean marginarse de la cantidad, del número, de las instituciones literarias (editores, críticos, etc.). Cuestionan el lenguaje establecido, luchando contra la semántica al uso por

medio de neologismos, adoptando modelos musicales y pictóricos para la palabra.

Sobre una multitud de escuelas y de estéticas, los simbolistas mantienen una unidad ética. Su trasfondo es religioso: el culto a la emoción poética. El simbolista siente que creyó amar lo que, en verdad, no ama, y se esfuerza en no amar aquello que lo seduce. Su actitud de partida es el rechazo: no ser neoclásico, ni romántico, ni baudelairiano, ni parnasiano. Luego hubo algunas batallas puntuales, en favor de la música wagneriana, por el verso libre. Al recontar sus campañas, en 1938, Valéry consideraba derrotado al simbolismo (sin mencionar a las vanguardias que, de algún modo, repiten muchos de sus postulados) y, sin embargo, observa que la torre de marfil está más alta que nunca. Es decir: el intento por convertir al simbolismo en una retórica peculiar ha fracasado, pero la ética del rechazo altivo perdura con mayor fuerza que antes.

Como queda dicho, el simbolismo constituye una meditación sobre el lenguaje poético. El poema se caracteriza por utilizar palabras que no pueden pensarse y que se denominan *símbolos*. El extremo de esta actitud es el soneto de Mallarmé, donde figura la palabra *ptyx*, que no existe en francés ni, aparentemente, en otras lenguas. Se trata de un soneto donde hacen falta cuatro rimas en *yx*, de las cuales el francés suministra sólo tres.

El ejemplo valeryano es más complejo y más «racional». Se trata del aforismo pascaliano: «El silencio eterno de estos espacios infinitos me da miedo». *Infinito* y *eterno* son palabras impensables, que producen cierta emoción pero no desencadenan ninguna meditación.

¿A qué apunta esta opacidad del símbolo poético, su resistencia a ser pensado? Se puede discurrir sobre la infinitud y la eternidad, basta hojear el diccionario para comprobarlo. Lo que no se puede es hallar un referente en la vida empírica que sea eterno o infinito. El símbolo poético no es impensable en sí mismo (todo lo contrario: sólo es pensable dentro de su mismo contexto), sino que es impertinente en el mundo de los objetos referenciales.

Pero esto no se limita a los extremos objetales en que las cualidades de lo mentado sean ausencias en la realidad, sino que basta con que una palabra ordinaria sea sustraída a su uso ordinario. La rosa de Mallarmé, ausente de todos los ramos de rosas, es también impensable en el mundo referencial. Es la rosa de Juan Ramón, la rosa intocable. Luego, hay las rosas de la botánica, de la jardinería, de las florerías y de los poemas cursis (de los cuales pueden ser autores Mallarmé o Juan Ramón). Ésas sí tienen referencias, objetos a los que se refieren de modo mimético.

En la obra de Valéry también hay incontables ejemplos de lo dicho. Con términos perfectamente cotidianos, en *La jeune Parque*, Valéry construye un personaje que es, a la vez, una mujer dormida que se despierta, una serpiente y un archipiélago. En *Le cimetière marin* (que tantos confunden, con candor enternecedor e imperdonable, con el cementerio de Cète) hay un cementerio marino que es un barco y es un libro, también todo a la vez. Y así cuantos casos prefiera agregar el lector.

Los simbolistas se querellan contra la Estética como ciencia, cuyo objeto es lo Bello Ideal, siempre igual a sí mismo, intemporalidad de la belleza que se reasegura a través de los siglos, y código que promueve otras certezas tranquilizadoras: cómo es lo bello, cómo y dónde se lo encuentra, cómo escribir poemas infaliblemente bellos, etc. Una estética idealista que cruza de Kant a Croce, por ejemplo.

Muy por el contrario, para el simbolismo el lenguaje es la materia prima y excluyente de la poesía, el lenguaje con toda su materialidad significante y con todas las imprevisiones que aporta la historia. Es una floresta encantada en que los poetas ni buscan ni encuentran nada, sino que se extravían en una errancia ilimitada. Vagabundear embriaga, los alcoholes son «las esquinas de palabras, de significaciones, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, sin temer a vueltas, sorpresas ni tinieblas» (*Discours sur l'esthétique*). Se trata, por el contrario, de admitir todos los equívocos y las falsas pistas. En ellos, el cazador dará con algunas presas, tal vez con muchas. De otro modo, quien siga la línea recta, la vía única y continua, en que no hay más que una cosa de cada clase, quien tema errar el camino para llegar a la meta, en lugar de presas cazará sombras, más bien una sola sombra, la suya. Tal vez sea gigantesca, pero sombra es muerte. Muerte del significante en una sombra univocidad.

La opacidad del símbolo parte de la inexpressable opacidad de la materia orgánica, la del cuerpo del poeta. Valéry asegura que lo propio del poeta no es la poesía, no es siquiera el lenguaje, sino la materialidad de sus órganos (orejas, corazón, hígado, etc.). Íntimo e incommunicable, este cuerpo tiende a buscar una fijeza errabunda y sustituta en el cuerpo del lenguaje, organismo en alguna medida paródico. En todo caso, corresponde admitir lo inefable del cogollo del decir, y la ilimitada tentativa laberíntica del lenguaje en torno a él.

La poesía es, por fin, la lucha con una criatura bestial que llevamos en nosotros y a la cual alimentamos, amamos y maltratamos. Esta lucha incierta es la práctica poética, una circunvolución de lo innombrable a través de la gesticulación semántica del lenguaje.

El artista, a veces, parece querer a sus bestias negras. Amamos, sin saber, a aquello que atormentamos con placer. El artista carga con ellas, las marca y las perfora o las desgarras con delicia.

(*Stendhal*)

Frente al reino de los hechos, que es la barbarie, la civilización instaure el reino de las ficciones y las cosas ausentes: los símbolos. Sublimes y superfluos, los símbolos caracterizan al único animal culto que existe, el ser humano. La civilización es este sistema fiduciario y convencional, donde el instinto y el ideal se equilibran de modo inestable y siempre provisorio. Por encima de las necesidades de la vida práctica, las naciones civilizadas elevan la gratuidad del pensamiento. Por eso, el poder tiene siempre algo de mágico: es el espíritu que puede al espíritu, por obra del mero prestigio. Somos animales simbólicos y prestigiosos que alimentamos a una bestia inefable. Por todo eso, decimos.

Al igual que la mística y la geometría, la lengua poética instaure su espacio dentro del lingüístico general, por medio de un sistema de convenciones y contradicciones que da realidad a cantidades imaginarias, a espacios metageométricos, desplazando los límites de lo aparente en el reino de lo imaginario.

El simbolismo supone una crítica radical a la idea romántica de inspiración, o sea la formación espontánea de un discurso dentro de un sujeto que se cree naturalmente incapaz de producirlo, sujeto que se queda asistido y maravillado del fenómeno. Mallarmé, por el contrario, privilegia la producción del poema fuera del sujeto, en el espacio exterior del lenguaje, al que se aplica la voluntad de estilo, procedimiento dialéctico en que el poeta hace lo que quiere y el lenguaje hace lo que él mismo quiere (querer de uno, querer-se). El poema es el resultado sintético de la iniciativa de las palabras y el estudio de sus normas. Éste es el costado «clásico» del simbolismo, el que señala la importancia de la obra de arte como artificio y como producción.

Como es obvio, el simbolismo implica, además, un cuestionamiento del realismo (por ejemplo, el hecho por Valéry en *La tentation de Saint Flaubert*). Los realistas creyeron en el valor del documento histórico, de la observación completamente «cruda» del presente, pero confundieron la visión científica con el sentido común: la realidad a la que se referían era lo que la mayoría aceptaba como realidad, el lugar común de ciertas convicciones epocales: un ídolo.

Llevada a su consumación por el absurdo, la actitud realista demuestra su propia inanidad, convirtiendo al arte en la única realidad del arte. Cuando Flaubert se esmera en descripciones refinadas y acientíficas de los

objetos más triviales, acaba por producir unos objetos estéticos que nada o poco tienen que ver con sus referentes. La exasperación descriptiva de la Cartago histórica o los mundos legendarios de San Antonio, horros de toda verificabilidad, abundan en lo mismo. El final e imposible inventario de la realidad emprendido por los esforzados Bouvard y Pécuchet, abuelos de Borges y sospechantes del Aleph, es la postrera y desgarrada página de la literatura realista.

En esto, el simbolismo aporta algunos elementos para la crítica realista del realismo, que pone de manifiesto el carácter idealista de éste, al desconocer que el arte produce objetos y que el lenguaje tiene una realidad propia y no es reflejo fantasmático de la realidad «real». También se contribuye, así, a desbrozar lo verosímil (finalmente: la creencia dominante) de lo verdadero, materia ajena al arte y propia de otro tipo de discursos (los veritativos, religiosos o científicos).

Clasicismo

En Valéry conviven el clasicismo y el romanticismo, intentando sintetizarse en los gestos del simbolista. Jano tiene dos caras que forman una sola, la suya, y que son, a la vez, Dionisos y Apolo. La teoría del significante poético es romántica en tanto ensaya una lógica del infinito. Lo mismo en cuanto al posible contenido de saber nocturno de la poesía. Desujatación, pérdida de los límites, vaguedad de la noche, son elementos románticos.

Pero el esfuerzo de Valéry no es romántico, sino clásico. Digo el esfuerzo, no el quehacer ni el resultado. Se trata de un esfuerzo cartesiano y francés, si acaso de una pitia cartesiana, alejado de la tiniebla nemorosa y germánica que reina más allá del Rhin.

Entre 1921 y 1922, Valéry anotaba en sus cuadernos: «Mi ambición literaria ha sido la escritura de precisión. El contenido, indiferente». Esto no puede ser una mejor declaración de principios apolínea, clásica: claridad, cosas netas y distintas, precisión, indiferencia del contenido (que, en el clasicismo, normalmente, es algo dado y transmitido por el prestigio mítico: el clásico privilegia los desarrollos y las variantes, no los temas).

No obstante, el proyecto ideal (simbolista, repito) es una síntesis entre clasicismo y romanticismo: «No hay punto de comparación posible entre los servidores de Apolo y los compañeros de Dionisos. Se encuentran en el infinito» (*Discours sur Emile Verhaeren*). Obsérvese que Apolo tiene servidores y Dionisos, compañeros. Jerarquía e igualitarismo, autoridad y libertad (libertaria, si se quiere) connotan a estos dioses del día y de la noche.

Otros textos valeryanos recurren a lo mismo: el privilegio de la claridad sobre la inspiración, del buen hacer sobre el raptó. En la *Lettre sur Mallarmé*, por ejemplo, declara preferir una obra débil pero consciente y lúcida, que una obra maestra, resultado de la enajenación y el trance. Lo importante es la manera (el trabajo artesanal de la mano) y no la obra hecha ni sus efectos sobre el mundo. La creación poética sería la realización de una fantasía andrógina: la musa o la suerte (*la chance*) actúan como excitadoras, y son el costado femenino del fenómeno (costado inicial, basal, activo), en tanto la tarea del análisis y la investigación representarían la mitad masculina, tardía, reflexiva, finalmente decisoria y dominante, del hecho poético. La mujer es emblema de libertad primaria y caos, así como el varón lo es de la jerarquía que somete el impulso a la autoridad de la norma.

Estas dos mitades del proceso poético son mostradas por Valéry como sucesivas. El arte nace del deseo nocturno y sus secretas armonías, pero se realiza en lo real (en lo exterior) bajo la luz diurna y con la crítica del error. Dionisos se transforma en Apolo, que ha sido Dionisos, y la obra actúa como síntesis dialéctica. La escena, tan frecuente y citada, de la mujer que despierta con las primeras luces del día, y que se repite en los poemas de Valéry, intenta graficar el fenómeno.

También es una actitud clásica el poner la universalidad por encima de la originalidad. Ésta, si es auténtica, está comprendida en aquélla. Es decir: en tanto el artista produce algo universal, que puede ser releído por todos, produce también algo original, o sea que puede prescindir del peso muerto del pasado, repristinando el lenguaje.

Dicha universalidad implica una fantasía de hombre total, o sea de sujeto que emplea simultáneamente todas sus facultades. Es el hombre completo del clasicismo, una entidad desaparecida en el arte moderno.

Lo clásico involucra, además, otra fantasía: la de duración. La obra resulta del aprendizaje y de la previsión, pues hay algo que transmitir desde la antigüedad y, también desde ella, algo que prever.

Al registrar tales faltas en la actualidad, Valéry, de cierta manera implícita, identifica lo moderno con lo romántico. O, para ser más precisos, rescata la modernidad de lo clásico, y lo romántico de lo posmoderno. Otro neoclásico desolado, Borges, en su página de homenaje a Valéry, en 1945, ante el maestro recién muerto, alude a nuestra época como «bajamente romántica».

Valéry contribuye a la desaparición de lo amado, advirtiéndolo, a la vez, que ama lo contrario de lo que quiere amar, acaso porque todo es su contrario. Si el romanticismo es teatral, exagerado y disimulador, el clasicismo rescata el rol del espectador (y no del actor), la medida, la «verdad»

(en cuanto exhibición de la materia prima y del artificio). Las épocas cambian porque las cantidades devienen cualidades: enormidad, intensidad, rapidez, inciden en nuevas formas del arte y de la voluptuosidad. Valéry advierte los confines de su cultura artesanal, amante de la minucia y la lentitud (cuyo emblema es la catedral gótica, hecha a través de generaciones) frente a las propuestas de la civilización industrial. No puede menos que constatarlos, aunque se detenga horrorizado en la frontera.

El interés de Valéry por lo clásico como concepto se evidencia en la cantidad de textos que ha dedicado a su definición y a la descripción atenta de sus incisos.

Ser clásico, define Valéry en *Sur Bossuet*, es ser voluntario, decir lo que se quiere decir. Mientras los clásicos especulan con la espera, proceden por construcción, parten del silencio y agrandan sus elocuciones, elevándolas hasta concluir las, los modernos (románticos) especulan con la sorpresa, proceden por accidentes y circulan de modo derivante, errante. Puede observarse que los caracteres del modernismo (romántico) coinciden con algunos rasgos de la propuesta simbolista. Valéry es un simbolista que quisiera ser clásico, o un clásico que, por razones históricas, no tiene más remedio que ser simbolista.

En la *Lettre sur Mallarmé* esboza otro rasgo clásico: define como «el más bello esfuerzo humano» la transformación del desorden en orden y de la suerte en poder, aplicando la dureza de la norma a la potencia del genio. A su vez, la regla del juego es obtenida de modo libre y riguroso, o sea que no proviene del prestigio tradicional de la costumbre ni de la autoridad de las instituciones. La norma comunica a los hombres un ideal de perfección, de plenitud, pero no caído desde una instancia superior y trascendente, sino ajustado a las expectativas, a las fantasías de los propios sujetos humanos. En cualquier caso, la norma se obtiene por medio de otra valeryana renuncia: a la sorpresa, a lo insólito. El antisimbolismo, de nuevo.

El ideal del discurso clásico es alcanzar la total claridad sobre sí mismo. Esto supone no necesitar de otro discurso para explicarse. El modelo es la danza, en que la obra se hace y se piensa en el mismo acto. El discurso es su denotación y la totalidad de sus connotaciones posibles. Parece claro que esta nitidez sólo es hacedera con lo inefable, pues si un discurso no necesita de otro para explicitarse, entonces no dice nada de sí mismo, al decirlo todo en el mismo decir. Su saber de sí es intuición, o sea conocimiento que se confunde con la percepción, y es, también, existencia, en tanto ser-ahí: todo está en la aparición del ser que está ahí; su entidad y su concepto, su positividad y su negatividad, íntimamente identificadas.

En cuanto a los caracteres de lo clásico, pueden rastrearse algunos incisos en los textos de Valéry:

1° Artista clásico es el que lleva a un teórico dentro de sí, es decir que necesita teorizar acerca de su quehacer.

2° El clasicismo es siempre tardío, pues supone un romanticismo anterior. El orden reduce al desorden y la composición somete al caos.

3° El clasicismo tiende a depurar el lenguaje, dirigiéndose a un ideal de total pureza, resultado de ilimitadas operaciones del lenguaje sobre sí mismo. Es lo que después se ha llamado metalenguaje; la construcción de un lenguaje segundo que toma al lenguaje dado como objeto. El lenguaje puro no se alcanza nunca, pues las operaciones posibles del lenguaje sobre el lenguaje son infinitas.

4° El clasicismo observa un cuidado especial por la forma. Esto tiene una expresión operativa: consiste en la incesante reorganización meditada de los medios de expresión.

5° El clasicismo propone una concepción clara y racional del hombre y del arte, desdeñando los aportes del conocimiento afectivo o meramente intuitivo, y todo valor proveniente de experiencias confusas y oscuras. La razón es medida y modelización de la medida, o sea: canon. La claridad consiste en la busca de límites y de deslindes, es decir en un juego de oposiciones discretas.

6° Igualmente, se proclama la claridad, la necesidad, la existencia y el carácter absoluto de las convenciones. Aquí se plantea un modelo de comunicación: es imposible proponer una obra de arte clásica a la consideración de un espectador si entre éste y el autor virtual no existe un pacto previo de esteticidad, o sea de aceptación del objeto como tal obra de arte. Valéry da a este acto el carácter de absoluto, sin el cual es imposible cualquier relación estética.

7° Para el clasicismo, el arte se basa en una cantidad determinada de elementos fijos e invariables. Éstos aseguran la identificación y la perduración de la obra de arte a través del tiempo y los espacios. Por lo mismo, se privilegia como quehacer del artista el trabajo sobre todo lo que no es invariante: variación, modificación.

8° Dado que el punto de partida es fijo e inmutable, el clasicismo opera con distancias máximas entre principio y fin, entre la idea inicial (que siempre es un dato) y el resultado final.

9° Por su apelación a la herencia de lo fijo, el clasicismo es más social que individual, ya que el arte resulta un patrimonio colectivo que se conserva y se modifica, a la vez, de manera también común, más que la obra de un rapto genial o elocuente de ciertos individuos especialmente dotados.

10° Clásico es el arte del injerto y, por lo mismo, del reconocimiento del tronco originario y común. El clásico corta, selecciona, monda, a partir de una vegetación plantada desde épocas inmemoriales.

11° El artista clásico intenta imitar la maestría de los modelos aceptados como tales (de nuevo el tema de la convención), en oposición al romántico, que exalta el valor de la originalidad, o sea del artista que está en el origen de sí mismo. Por ello, el arte clásico se puede enseñar y aprender, en tanto que el romántico, no (un romántico que enseña o aprende se convierte en clásico). Más que la fuerza misma, el clasicismo se ocupa de su aplicación, pues es siempre arte de lo discreto, de lo mensurable.

12° El arte clásico es, sobre todo, arte de la inteligencia, en tanto ésta es la facultad humana que consiste en ejecutar variantes.

En el espacio estrictamente francés, Valéry detecta algunos rasgos propios del clasicismo nacional y de cierta actitud cultural dominante y hereditaria que intenta definir un supuesto espíritu nacional francés a partir de ciertos caracteres clásicos.

A través, sobre todo, de los escritores clasicistas de los siglos XVII y XVIII, Valéry caracteriza la noción francesa de lo Clásico como un ideal autoritario de perfección que opera seleccionando ciertos modelos y definiéndolos jerárquicamente como *clásicos* y buscando que la obra se realice en perfecta armonía con dichos modelos, que van integrando, todos juntos, la noción de *tradición intemporal*.

En cuanto a la poesía francesa, Valéry (en *Situation de Baudelaire*) ha intentado caracterizarla concretamente con ciertas constantes que también apelan a nociones de clasicismo: orden y especial rigor en el uso de la lengua (obediencia a la normativización a partir del siglo XVIII), particular acentuación, prosodia estricta, gusto por la simplificación y la inmediata claridad, temor a lo exagerado y ridículo, expresión pudorosa, tendencia a la abstracción. Para la poesía francesa, lo explícito es feo y lo sugerido es bello. Una mujer desabotonándose la camisa, prometiendo su desnudez, es poética. Una mujer desnuda, es teatral y se evade del espacio poético. El arte resultaría esa particular magia del gesto, capaz de detenerse en el punto necesario y oportuno.

Valéry no es un teórico del clasicismo, pero sus sugerencias permiten desarrollos muy acabados y plantean una de las perplejidades fundamentales de la obra valeryana: ¿por qué se ocupa tan exhaustivamente de lo clásico un pensador que se ha dedicado a actuar como un posmoderno? La capacidad de Valéry para saltar de un espacio a otro permite pensar, una vez más, en la dualidad dialéctica, es decir en la necesidad de ser otro para ser uno mismo.

Entre los griegos, lo clásico (aún sin el manejo del término) implicaba una poética del orden, basada en un estado de la naturaleza y de sus normas inmanentes, que aparecen en la conciencia de modo claro, y describen las relaciones entre los hombres y las cosas. Todo cambia, pero en todos los cambios subyace un orden que permite pensarlos: la norma deviene ley.

El clasicismo es antropológico: define a un modelo humano y se propone construir espacios que sirvan a este hombre en general. Hay una voluntad de forma que se dirige al prototipo de lo permanente, animando todo el quehacer clásico. Dentro del mundo (macrocosmos), la obra es otro mundo en miniatura, que reproduce los caracteres de aquél (microcosmos).

Por su origen histórico y filosófico, la palabra *clásico* connota jerarquía. Los clásicos eran los ciudadanos ricos de Roma, que tenían patrimonio y pagaban impuestos: pertenecían a una clase. En el otro extremo de la escala social, los proletarios carecían de clase y de patrimonio, y sólo ofrecían a la sociedad su fuerza de trabajo, su prole. Los clásicos eran los reaseguros del orden social y los dueños de un patrimonio hereditario, de algo que se transmitía de generación en generación.

Si admitimos a Aristóteles como el primer teórico del clasicismo, ya vemos en él planteado el paradigma de una obra que sea total, unitaria y completa, es decir que resulte del desarrollo perfecto de todas sus potencias, sometidas a una sola lógica. Esta lógica es un discurso a partir de la *taxis* (medida), o sea el lugar y la situación relativa que corresponde a cada parte en relación al todo. En algún lugar del conjunto hay un *quiasmo*, un punto de cruce a partir del cual se organiza el resto del sistema, desarrollando relaciones de simetría. El campo clásico es siempre un campo bilateral, gobernado por un centro o un eje, a contar desde el cual se establecen pares de oposiciones. Estos pares aseguran el equilibrio del conjunto, balancean una fuerza con su opuesta, que resulta ser su complementaria y, a la vez, la *ratio* del sistema total.

Bipolar como la división «natural» de los sexos, el clasicismo ha razonado, a veces, sexualmente, algunas de sus formas fundamentales. La columna dórica, graciosa y fuerte, es como el cuerpo del varón, en tanto la columna jónica es esbelta como un cuerpo femenino.

Cada parte es capaz de relacionarse con cualquiera de las demás y con el conjunto del diseño. Hay principio y hay fin; entre ambos, las pautas sirven para escandir las partes. Hay secuencias y cadencias. No en vano Valéry ha tomado como modelos de su poesía la música y la arquitectura, artes clásicas por excelencia, en tanto son artes de lo constructivo. Y les ha buscado una síntesis en la danza, suerte de edificio que se mueve y de movimiento que se construye en cuerpo.

Como el estanque valeryano, emblema del poema bien hecho, la obra de arte clásica tiende al reposo. Todas las contradicciones encuentran en ella su resolución, todas las oposiciones hallan su equilibrio y el conjunto alcanza la quietud de lo perfecto.

Por su posibilidad de desmontaje, la jerarquización de sus elementos (centro y periferia), la claridad de sus pautas constructivas y su tendencia a ordenar y serenar todo proceso, el clasicismo ha servido a la constitución de dogmatismos vacuos, abstractos y autoritarios. Es su riesgo: no existe pensamiento exento de instrumentación. Creer que el hombre tiene un fondo inmutable que se puede describir cumplidamente (la *humanitas*), que su estructura es universal y racional, también permite apoderarse de ella y declararla intocable por «natural». Este es el costado conservador, inmovilista, del clasicismo y, acaso, por momentos, un elemento de seducción para Valéry.

Obra clásica también es la función erótica del arte y su tarea de consuelo al *omnia fugit* impuesto por el tiempo. Función erótica, lucha contra la muerte, contra la usura de lo cotidiano, que erosiona, corrompe, deforma y termina destruyéndolo todo. Éste es el costado reactivo del clasicismo, en tanto busca lo permanente que excede a lo habitual, lo establecido, en tanto imagina órdenes distintos al orden heredado. También esto pudo seducir a Valéry, por otros motivos y en otros momentos que la fascinación anterior. En él coexisten un conservador horrorizado por todo desorden y un libertario igualmente horrorizado por cualquier orden.

El clasicismo y sus recurrencias, a partir del Renacimiento y su retorno a lo antiguo, se vinculan con la cultura del humanismo clásico, valga la redundancia, a la concepción del hombre como un animal fabril que todo lo instrumenta y lo transforma, a la exaltación de la manera como habilidad manual, como manejo de la realidad natural, y también en tanto la virtud cardinal humana es la *virtú* maquiavélica, la facultad de mandar, administrar y ordenar. Desde la baja Edad Media hasta la revolución burguesa del XVIII, la arquitectura del gran capital norteamericano, del fascismo y del estalinismo, ha apelado constantemente a los modelos clásicos y neoclásicos.

Lo clásico es la busca de fórmulas que aseguren la consistencia, la solidez y la integridad de la obra, sobre un fondo en que se dibuja la fantasía de la plenitud humana, es decir de un hombre que ha llegado al despliegue total de sus facultades y, por lo tanto, a sus límites inmanentes y, de nuevo, «naturales».

La importancia del centro en las construcciones clásicas (cf. Rudolf Arnheim: *The power of the center*, 1982) da al clasicismo ese carácter de jerarquización ya señalado. Todo se define en la variable medida que lo

aproxima o aleja del centro. Éste, a su vez, se caracteriza por ser el punto en que se aglutinan las fuerzas dominantes de la masa. Lo clásico es la organización simétrica de la extensión, a partir del estudio de las posibilidades naturales de compensación, desde la estructura de un copo de nieve hasta las posiciones de equilibrio de un danzarín. Es un lugar que orienta a los demás lugares y que éstos aceptan como definitorio de la jerarquía general. No siempre coincide con el medio ni con la mitad, pero siempre permite que el conjunto repose en equivalencia. Si hay varios centros, se compensan entre sí y arrojan como resultado el reposo global. El centro, por fin, es el que permite limitar por dentro y por fuera al sistema. Por oposición, la cuadrícula modular, la división del espacio en unidades igualitarias y similares, tiende a la proliferación infinita. Las tensiones valeryanas: construir y expandirse.

El genio

Para Valéry, el proceso productor de la escritura es impersonal y colectivo. Tiene un macrosujeto, que es el espíritu encarnado en el lenguaje (el verbo hecho carne de Croce), pero los sujetos particulares son múltiples e intercambiables. Planteo clásico, si los hay. Mas toda norma, por clásica que sea, tiene su excepción, acaso porque la historia se vale de esta pedagogía de lo excepcional (lo inimitable) con el fin de que las normas, precisamente, se aprendan con mayor nitidez.

Hay personajes que nos dominan, que saben de nosotros más que nosotros mismos. Nos habitan, nos recorren, nos reconocen, tienen el aspecto de lo insustituible: semeja que sólo ellos pudieron escribir lo que escribieron, y no otro. Valéry señala a Leonardo y a Goethe como ejemplos de este productor absoluto y genial, en tanto el genio es el que engendra, el que inventa géneros y se erige en género propio. Materia de nuestra forma, reúnen en sí el ciclo dialéctico completo: son lo Uno y lo Otro ¿Es abusivo llamarlos genios?

La existencia de genios tiene que ver con otra inquietud constante en Valéry, y definitoria del pensamiento posmoderno: la lógica de la discontinuidad. Genial es el sujeto que halla relaciones entre objetos que no explica la lógica de lo continuo. Es como una exigencia de la discontinuidad de lo real y de cierta *ratio* inherente a su desciframiento.

El genio produce, a su vez, el efecto de originalidad: escribe sobre lo desconocido (lo que los demás desconocen) o sobre lo incognoscible (sobre lo que todos desconocen, incluido él mismo). Parece estar en el origen de lo que hace, proponiendo el género adecuado a su subjetividad y

no a otra. La literatura, en la figura valeryana, es como la digestión: el genio digiere perfectamente todo el alimento, en tanto que el plagiario lo digiere mal y se nota que ha comido lo que no debía, merced a los oficios del eructo, la regurgitación y el vómito.

Característico del genio (del bueno) es el planteamiento de buenas preguntas: las que todos se hacen, las universales, pero que sólo se explicitan al reconocerse en la interrogación genial. Las que nadie contesta. Salvo el mal genio que suele enquistarse en el bueno, impertinente contestador. La filosofía es el arte de poner correctamente los signos de pregunta. Sólo el mediocre tiene certezas. Grande es el que sabe censar su perplejidad.

Traducciones

Valéry define al traductor como un bailarín encadenado. Puede bailar tanto como el poeta originario. El detalle son las cadenas. Su habilidad consiste en que no hagan ruido y permitan oír la música de fondo.

Traducir es reconstruir el efecto de una causa cambiando, precisamente, de causa. De causa: de cosa. De cosa: de lengua. Con más: el cambio de significante, en poesía, no es arbitrario, y altera el significado. Si cambiar de forma, en la misma lengua, es cambiar de fondo, imagínese lo que se produce al cambiarse de lengua.

Lo bello poético valeryano es lo bello vocal, lo bello prosódico. Toda prosodia es inherente a una lengua, a los recursos de combinatoria fónica y semántica de esa lengua. Por ejemplo: Valéry ha especulado toda su vida sobre la variedad de la vocal *e* en la lengua francesa. El desplazamiento lingüístico da lugar, pues, a otro poema que, en relación con el «originao», es una falsificación en cuanto se lo quiera presentar como auténtico, y una obra auténtica en tanto se la muestre como una imitación.

Afortunadamente, la realidad de las traducciones hechas sobre poemas de Valéry demuestran lo correcto de sus observaciones sobre el asunto. Son tan variadas que equivalen a poemas notoriamente distintos. Si se piensa que, por ejemplo, en alemán, casi toda su obra fue traducida por Rainer María Rilke, huelga cualquier comentario.

¿Diremos por enésima vez que la poesía es intraducible en lo que tiene de poético, como afirma Walter Benjamín (traductor de Baudelaire y de Proust, dicho sea de paso)? ¿Volveremos a decir que el traductor tiene que inventar su propia poeticidad en la lengua a la cual traduce? Damos todo esto por sabido.

Hay otra figura de Valéry sobre la traducción que, por didáctica, me permite cerrar esta breve divagación: la que compara la traducción de un poema a la conversión de un edificio en un plano de arquitecto. El plano puede ser bello y admirable, pero le falta la tercera dimensión del edificio construido, aquello que no es meramente concebible, sino también sensible (cf. *Rhumbs*). Bien, pero la lengua receptora no carece de sensibilidad y en ese espacio que nunca coincidirá con el espacio sensible originario, trabaja la libertad poética del traductor, su capacidad para bailar encadenado.

Blas Matamoro

Bibliografía

- PAUL VALÉRY: *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, col. Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.
- PAUL VALÉRY: *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, col. Pléiade, Gallimard, Paris, 1973.
- PAUL VALÉRY: *Lettres à quelques uns*, Gallimard, Paris, 1952.
- PAUL VALÉRY, ANDRÉ GIDE: *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1955.
- PAUL VALÉRY, GUSTAVE FOURMENT: *Correspondance*, ed. Octave Nadal, Gallimard, Paris, 1957.