

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, París, 1957.
- PAUL VALÉRY: *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, col. Pléiade, Gallimard, París, 1973.
- PAUL VALÉRY: *Lettres à quelques uns*, Gallimard, París, 1952.
- PAUL VALÉRY, ANDRÉ GIDE: *Correspondance*, Gallimard, París, 1955.
- PAUL VALÉRY, GUSTAVE FOURMENT: *Correspondance*, ed. Octave Nadal, Gallimard, París, 1957.