

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 *naïf*. «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 defloración 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