

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