

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 sabia, 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,