

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, cambiante 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* esquiva 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 parece 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