

En la obra de Valéry también hay incontables ejemplos de lo dicho. Con términos perfectamente cotidianos, en *La jeune Parque*, Valéry construye un personaje que es, a la vez, una mujer dormida que se despierta, una serpiente y un archipiélago. En *Le cimetière marin* (que tantos confunden, con candor enternecedor e imperdonable, con el cementerio de Cète) hay un cementerio marino que es un barco y es un libro, también todo a la vez. Y así cuantos casos prefiera agregar el lector.

Los simbolistas se querellan contra la Estética como ciencia, cuyo objeto es lo Bello Ideal, siempre igual a sí mismo, intemporalidad de la belleza que se reasegura a través de los siglos, y código que promueve otras certezas tranquilizadoras: cómo es lo bello, cómo y dónde se lo encuentra, cómo escribir poemas infaliblemente bellos, etc. Una estética idealista que cruza de Kant a Croce, por ejemplo.

Muy por el contrario, para el simbolismo el lenguaje es la materia prima y excluyente de la poesía, el lenguaje con toda su materialidad significante y con todas las imprevisiones que aporta la historia. Es una floresta encantada en que los poetas ni buscan ni encuentran nada, sino que se extravían en una errancia ilimitada. Vagabundear embriaga, los alcoholes son «las esquinas de palabras, de significaciones, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, sin temer a vueltas, sorpresas ni tinieblas» (*Discours sur l'esthétique*). Se trata, por el contrario, de admitir todos los equívocos y las falsas pistas. En ellos, el cazador dará con algunas presas, tal vez con muchas. De otro modo, quien siga la línea recta, la vía única y continua, en que no hay más que una cosa de cada clase, quien tema errar el camino para llegar a la meta, en lugar de presas cazará sombras, más bien una sola sombra, la suya. Tal vez sea gigantesca, pero sombra es muerte. Muerte del significante en una sombra univocidad.

La opacidad del símbolo parte de la inexpressable opacidad de la materia orgánica, la del cuerpo del poeta. Valéry asegura que lo propio del poeta no es la poesía, no es siquiera el lenguaje, sino la materialidad de sus órganos (orejas, corazón, hígado, etc.). Íntimo e incommunicable, este cuerpo tiende a buscar una fijeza errabunda y sustituta en el cuerpo del lenguaje, organismo en alguna medida paródico. En todo caso, corresponde admitir lo inefable del cogollo del decir, y la ilimitada tentativa laberíntica del lenguaje en torno a él.

La poesía es, por fin, la lucha con una criatura bestial que llevamos en nosotros y a la cual alimentamos, amamos y maltratamos. Esta lucha incierta es la práctica poética, una circunvolución de lo innombrable a través de la gesticulación semántica del lenguaje.

El artista, a veces, parece querer a sus bestias negras. Amamos, sin saber, a aquello que atormentamos con placer. El artista carga con ellas, las marca y las perfora o las desgarras con delicia.

(Stendhal)

Frente al reino de los hechos, que es la barbarie, la civilización instaaura el reino de las ficciones y las cosas ausentes: los símbolos. Sublimes y superfluos, los símbolos caracterizan al único animal culto que existe, el ser humano. La civilización es este sistema fiduciario y convencional, donde el instinto y el ideal se equilibran de modo inestable y siempre provisorio. Por encima de las necesidades de la vida práctica, las naciones civilizadas elevan la gratuidad del pensamiento. Por eso, el poder tiene siempre algo de mágico: es el espíritu que puede al espíritu, por obra del mero prestigio. Somos animales simbólicos y prestigiosos que alimentamos a una bestia inefable. Por todo eso, decimos.

Al igual que la mística y la geometría, la lengua poética instaaura su espacio dentro del lingüístico general, por medio de un sistema de convenciones y contradicciones que da realidad a cantidades imaginarias, a espacios metageométricos, desplazando los límites de lo aparente en el reino de lo imaginario.

El simbolismo supone una crítica radical a la idea romántica de inspiración, o sea la formación espontánea de un discurso dentro de un sujeto que se cree naturalmente incapaz de producirlo, sujeto que se queda asistido y maravillado del fenómeno. Mallarmé, por el contrario, privilegia la producción del poema fuera del sujeto, en el espacio exterior del lenguaje, al que se aplica la voluntad de estilo, procedimiento dialéctico en que el poeta hace lo que quiere y el lenguaje hace lo que él mismo quiere (querer de uno, querer-se). El poema es el resultado sintético de la iniciativa de las palabras y el estudio de sus normas. Éste es el costado «clásico» del simbolismo, el que señala la importancia de la obra de arte como artificio y como producción.

Como es obvio, el simbolismo implica, además, un cuestionamiento del realismo (por ejemplo, el hecho por Valéry en *La tentation de Saint Flaubert*). Los realistas creyeron en el valor del documento histórico, de la observación completamente «cruda» del presente, pero confundieron la visión científica con el sentido común: la realidad a la que se referían era lo que la mayoría aceptaba como realidad, el lugar común de ciertas convicciones epocales: un ídolo.

Llevada a su consumación por el absurdo, la actitud realista demuestra su propia inanidad, convirtiendo al arte en la única realidad del arte. Cuando Flaubert se esmera en descripciones refinadas y acientíficas de los

objetos más triviales, acaba por producir unos objetos estéticos que nada o poco tienen que ver con sus referentes. La exasperación descriptiva de la Cartago histórica o los mundos legendarios de San Antonio, horros de toda verificabilidad, abundan en lo mismo. El final e imposible inventario de la realidad emprendido por los esforzados Bouvard y Pécuchet, abuelos de Borges y sospechantes del Aleph, es la postrera y desgarrada página de la literatura realista.

En esto, el simbolismo aporta algunos elementos para la crítica realista del realismo, que pone de manifiesto el carácter idealista de éste, al desconocer que el arte produce objetos y que el lenguaje tiene una realidad propia y no es reflejo fantasmático de la realidad «real». También se contribuye, así, a desbrozar lo verosímil (finalmente: la creencia dominante) de lo verdadero, materia ajena al arte y propia de otro tipo de discursos (los veritativos, religiosos o científicos).

Clasicismo

En Valéry conviven el clasicismo y el romanticismo, intentando sintetizarse en los gestos del simbolista. Jano tiene dos caras que forman una sola, la suya, y que son, a la vez, Dionisos y Apolo. La teoría del signifi- cante poético es romántica en tanto ensaya una lógica del infinito. Lo mismo en cuanto al posible contenido de saber nocturno de la poesía. Desujatación, pérdida de los límites, vaguedad de la noche, son elementos románticos.

Pero el esfuerzo de Valéry no es romántico, sino clásico. Digo el esfuer- zo, no el quehacer ni el resultado. Se trata de un esfuerzo cartesiano y francés, si acaso de una pitia cartesiana, alejado de la tiniebla nemorosa y germánica que reina más allá del Rhin.

Entre 1921 y 1922, Valéry anotaba en sus cuadernos: «Mi ambición lite- raria ha sido la escritura de precisión. El contenido, indiferente». Esto no puede ser una mejor declaración de principios apolínea, clásica: claridad, cosas netas y distintas, precisión, indiferencia del contenido (que, en el clasicismo, normalmente, es algo dado y transmitido por el prestigio mítico: el clásico privilegia los desarrollos y las variantes, no los temas).

No obstante, el proyecto ideal (simbolista, repito) es una síntesis entre clasicismo y romanticismo: «No hay punto de comparación posible entre los servidores de Apolo y los compañeros de Dionisos. Se encuentran en el infinito» (*Discours sur Emile Verhaeren*). Obsérvese que Apolo tiene servi- dores y Dionisos, compañeros. Jerarquía e igualitarismo, autoridad y liber- tad (libertaria, si se quiere) connotan a estos dioses del día y de la noche.

Otros textos valeryanos recurren a lo mismo: el privilegio de la claridad sobre la inspiración, del buen hacer sobre el raptó. En la *Lettre sur Mallarmé*, por ejemplo, declara preferir una obra débil pero consciente y lúcida, que una obra maestra, resultado de la enajenación y el trance. Lo importante es la manera (el trabajo artesanal de la mano) y no la obra hecha ni sus efectos sobre el mundo. La creación poética sería la realización de una fantasía andrógina: la musa o la suerte (*la chance*) actúan como excitadoras, y son el costado femenino del fenómeno (costado inicial, basal, activo), en tanto la tarea del análisis y la investigación representarían la mitad masculina, tardía, reflexiva, finalmente decisoria y dominante, del hecho poético. La mujer es emblema de libertad primaria y caos, así como el varón lo es de la jerarquía que somete el impulso a la autoridad de la norma.

Estas dos mitades del proceso poético son mostradas por Valéry como sucesivas. El arte nace del deseo nocturno y sus secretas armonías, pero se realiza en lo real (en lo exterior) bajo la luz diurna y con la crítica del error. Dionisos se transforma en Apolo, que ha sido Dionisos, y la obra actúa como síntesis dialéctica. La escena, tan frecuente y citada, de la mujer que despierta con las primeras luces del día, y que se repite en los poemas de Valéry, intenta graficar el fenómeno.

También es una actitud clásica el poner la universalidad por encima de la originalidad. Ésta, si es auténtica, está comprendida en aquélla. Es decir: en tanto el artista produce algo universal, que puede ser releído por todos, produce también algo original, o sea que puede prescindir del peso muerto del pasado, repristinando el lenguaje.

Dicha universalidad implica una fantasía de hombre total, o sea de sujeto que emplea simultáneamente todas sus facultades. Es el hombre completo del clasicismo, una entidad desaparecida en el arte moderno.

Lo clásico involucra, además, otra fantasía: la de duración. La obra resulta del aprendizaje y de la previsión, pues hay algo que transmitir desde la antigüedad y, también desde ella, algo que prever.

Al registrar tales faltas en la actualidad, Valéry, de cierta manera implícita, identifica lo moderno con lo romántico. O, para ser más precisos, rescata la modernidad de lo clásico, y lo romántico de lo posmoderno. Otro neoclásico desolado, Borges, en su página de homenaje a Valéry, en 1945, ante el maestro recién muerto, alude a nuestra época como «bajamente romántica».

Valéry contribuye a la desaparición de lo amado, advirtiéndolo, a la vez, que ama lo contrario de lo que quiere amar, acaso porque todo es su contrario. Si el romanticismo es teatral, exagerado y disimulador, el clasicismo rescata el rol del espectador (y no del actor), la medida, la «verdad»