

siempre como *yo* ambiguo, el *eso* del lenguaje. Sigue siendo lenguaje, sin disiparse en el no-lenguaje de las ideas abstractas. Sigue siendo su misma materia.

El poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

(*Propos sur la poésie*)

El juego se torna estricto. Es lo que se llama la escondida o el escondite. Mentirse, contradecirse, ocultar lo sabido y saber de lo oculto. «Ser muchos, vivir en muchas dimensiones» (*L'idée fixe*). Por esto, el escritor dice siempre más y menos de lo que piensa: la escritura nunca es el correlato del pensamiento real. El resultado psicológico es que el autor de una obra es un personaje imaginario en relación al *yo* biográfico que le sirve de soporte (o de antagonista, o de excusa). Autores son Edmond Teste, Bernardo Soares o Abel Martín, que instrumentan a Paul Valéry, Fernando Pessoa o Antonio Machado.

Judith Robinson ha señalado bellamente que Valéry considera el lenguaje no como una expresión exacta, ni como una traducción más o menos aproximada de la realidad, sino como una pantalla opaca que se interpone entre nosotros y nuestra percepción de las cosas. La visión personal es sustituida por palabras y la reflexión personal, por conceptos ya estructurados. En esta pantalla se instala la divergencia entre pensamiento y lenguaje. Éste no traslada al otro sino que, de antemano, lo deforma. La realidad se escapa continuamente a los moldes divergentes con que cada uno intenta atraparla. Son mutuamente impertinentes y este espacio de no correspondencia permite que se relacionen dialécticamente, como dos oponentes que no pueden prescindir el uno del otro. Tratando de someterse, se acarician, quizás en un acto de amor. En cualquier caso, el lenguaje es el único medio (en el doble sentido de instrumento y lugar) con que el hombre cuenta para expresar (exprimir) su pensamiento.

A veces, Valéry caracteriza al sujeto que opera en mí como el azar. Ese otro a quien hay que ceder la iniciativa en las palabras, según dictamina Mallarmé. En el conflicto entre ese otro que intenta sujetarnos y las palabras que huyen en libertad, se instala el quehacer de la literatura.

¿Voy a vaciarme en la palabra? Ella es infiel, se torna extranjera. ¿Hay que llevar el papel a la perfección? ¿Hay que hacerlo con el *yo*? Si pongo lo mejor por escrito, sólo me queda mi tontería. ¿Voy a anular todo lo que se me ocurre y que supera el poder de escribirlo? ¿Acaso no se dice *inexpresable* a lo que es más delicado, profundo, único? ¿Son mudos la fidelidad, la movilidad, la verdad, el instante? Todos los libros me parecen *falsos*. Tengo un oído que escucha la voz del autor, la escucho distinta de la voz del libro. Jamás se unen.

(*Salmo CLI*)

Obediente al lenguaje como a un dios (es propio de dioses el mandar) el escritor jamás escribe lo que quiere. Se limita a imaginar al otro, a identificarlo y a escucharlo. Por ello, todo acto de escritura es ocasional y accidental. Lo permanente y necesario es el flujo de la alteridad, que se deja oír de vez en cuando, encubierto por las voces de lo cotidiano.

Los fines de la escritura están fijados por el Espíritu que la mueve. El escritor los ignora y los sirve concienzudamente. Escribe para aprender de lo que escribe, como discípulo del Otro. Sin público alguno. Ni siquiera Dios, que es el público de los místicos. A solas con el Otro, que es cuando se está verdaderamente solo.

Es claro que también se puede ensayar la soledad completa. Narciso y Robinson, por ejemplo. Mal ejemplo: un hombre realmente solo siempre está en mala compañía.

La escritura es el Otro, pero un otro dialéctico, cuyo destino es devenir el Uno. La escritura es una investigación sobre sí mismo a través del Otro. Hay que ser Uno para los otros, por fin: he allí la extraña carrera de las letras. Interesante por lo extraño que hay dentro de sí, por la alteridad que conduce a la unidad, por la extranjería que lleva a la mismidad.

Después aparece un segundo otro, dotado de cuerpo propio, es decir de espacios y tiempos propios: el lector. Como no puedo medirlo, mi apertura a la alteridad en la obra, resulta inconmesurable. Mis facultades de producción instantánea no pueden abarcarlo.

De lo anterior resulta que la indeterminación caracteriza a todas las obras del espíritu, que crea un campo a partir del deseo, actuando sobre la realidad dada como un imán sobre un campo magnético, seleccionando y recombinando ciertos elementos. El deseo sabe siempre que carece de los medios apropiados para adueñarse de lo que quiere. Acepta su indeterminación y la erige en estilo. Una acción finita va al encuentro de lo indefinible, buscando la causa oculta de su causa manifiesta. A esta poética de la indeterminación, tan familiar a la física de lo indeterminado de nuestro siglo, dedica Valéry su *Cours de poétique*. Si se quiere, a una intuición juvenil sugerida por dos palabras francesas que casi son su propia paronomasia: *auteur, autre*. El que siente siempre es el otro. El autor resiente, es un resentido. Le queda la parva consolación de las instituciones. A los actos del espíritu corresponde una obra secreta.

La obra de un escritor no es, en último análisis, nunca, necesaria. Es una de las obras posibles que cupo realizar en el espacio de su vida histórica. Tampoco es unitaria. La unidad le viene de fuera, de la superstición tipográfica (sic Borges) que supone que todos los textos firmados por el mismo nombre provienen del mismo sujeto. Cada obra tiene su autor, a

veces cada página, cada párrafo. El autor surge y emerge de ellas, es la obra de la obra.

Si intentáramos una ciencia de la literatura (oh, desvelos germánicos de los años treinta) sería esta paradójica ciencia de lo indeterminado, un intento por construir y organizar un campo de posibles, donde lo más interesante sería estudiar las posibilidades no cumplidas, las ilusiones perdidas, las páginas no escritas, las obras completas en blanco de cualquiera. El intelectual laico de Occidente es esta encarnación de lo posible, que busca en un lenguaje corporal lo universal, o sea lo impersonal. Todo a la vez. Y nada más que eso, por favor.

Simbolismo

Cabe situar a Valéry en el espacio del simbolismo. Enseguida veremos cómo se acota dicho espacio, pero antes me permito unas veloces precisiones de términos para disipar las nieblas que suelen acumularse al tocarse la materia, sobre todo por la falta de correlato exacto entre lo ocurrido en la literatura francesa y la hispana.

El simbolismo no es una estética, si por tal se entiende un programa preceptivo poético, unas reglas para buen hacer en poesía. Es una meditación sobre el lenguaje en general y sobre el espacio del lenguaje poético en particular. Por eso hay simbolistas que escriben poemas y no simbolismo como escuela.

En cambio, sí es una poética la parnasiana, pues parte de una retórica, es decir de un código de inclusiones y exclusiones elocutivas (verso, figuras, estrofa, imaginería, etc.). En cuanto al decadentismo, se trata de una filosofía general de la vida, que exalta su costado tanático, es decir su propensión a morir, aniquilarse, tornar a lo inorgánico. Cubre diversos tipos de discursos, poemáticos, novelescos, filosóficos, hasta políticos (los fascismos parten de y concluyen en el culto a la muerte). Modernismo, por fin, es un espacio ecléctico donde se rinde culto a lo moderno como reciente, en deslinde del campo clásico, intemporal, y del romanticismo y naturalismo, herencias inmediatas. El modernismo es una actitud ante ciertos resultados de la historia, más que un programa estético o filosófico.

Hay simbolistas pero no simbolismo, sostiene Valéry, negando la existencia de una estética simbolista. Unos cuantos escritores que huyen del gran público se reúnen hacia 1886. Plantean marginarse de la cantidad, del número, de las instituciones literarias (editores, críticos, etc.). Cuestionan el lenguaje establecido, luchando contra la semántica al uso por

medio de neologismos, adoptando modelos musicales y pictóricos para la palabra.

Sobre una multitud de escuelas y de estéticas, los simbolistas mantienen una unidad ética. Su trasfondo es religioso: el culto a la emoción poética. El simbolista siente que creyó amar lo que, en verdad, no ama, y se esfuerza en no amar aquello que lo seduce. Su actitud de partida es el rechazo: no ser neoclásico, ni romántico, ni baudelairiano, ni parnasiano. Luego hubo algunas batallas puntuales, en favor de la música wagneriana, por el verso libre. Al recontar sus campañas, en 1938, Valéry consideraba derrotado al simbolismo (sin mencionar a las vanguardias que, de algún modo, repiten muchos de sus postulados) y, sin embargo, observa que la torre de marfil está más alta que nunca. Es decir: el intento por convertir al simbolismo en una retórica peculiar ha fracasado, pero la ética del rechazo altivo perdura con mayor fuerza que antes.

Como queda dicho, el simbolismo constituye una meditación sobre el lenguaje poético. El poema se caracteriza por utilizar palabras que no pueden pensarse y que se denominan *símbolos*. El extremo de esta actitud es el soneto de Mallarmé, donde figura la palabra *ptyx*, que no existe en francés ni, aparentemente, en otras lenguas. Se trata de un soneto donde hacen falta cuatro rimas en *yx*, de las cuales el francés suministra sólo tres.

El ejemplo valeryano es más complejo y más «racional». Se trata del aforismo pascaliano: «El silencio eterno de estos espacios infinitos me da miedo». *Infinito* y *eterno* son palabras impensables, que producen cierta emoción pero no desencadenan ninguna meditación.

¿A qué apunta esta opacidad del símbolo poético, su resistencia a ser pensado? Se puede discurrir sobre la infinitud y la eternidad, basta hojear el diccionario para comprobarlo. Lo que no se puede es hallar un referente en la vida empírica que sea eterno o infinito. El símbolo poético no es impensable en sí mismo (todo lo contrario: sólo es pensable dentro de su mismo contexto), sino que es impertinente en el mundo de los objetos referenciales.

Pero esto no se limita a los extremos objetales en que las cualidades de lo mentado sean ausencias en la realidad, sino que basta con que una palabra ordinaria sea sustraída a su uso ordinario. La rosa de Mallarmé, ausente de todos los ramos de rosas, es también impensable en el mundo referencial. Es la rosa de Juan Ramón, la rosa intocable. Luego, hay las rosas de la botánica, de la jardinería, de las florerías y de los poemas cursis (de los cuales pueden ser autores Mallarmé o Juan Ramón). Ésas sí tienen referencias, objetos a los que se refieren de modo mimético.