

E. M.
CIORAN

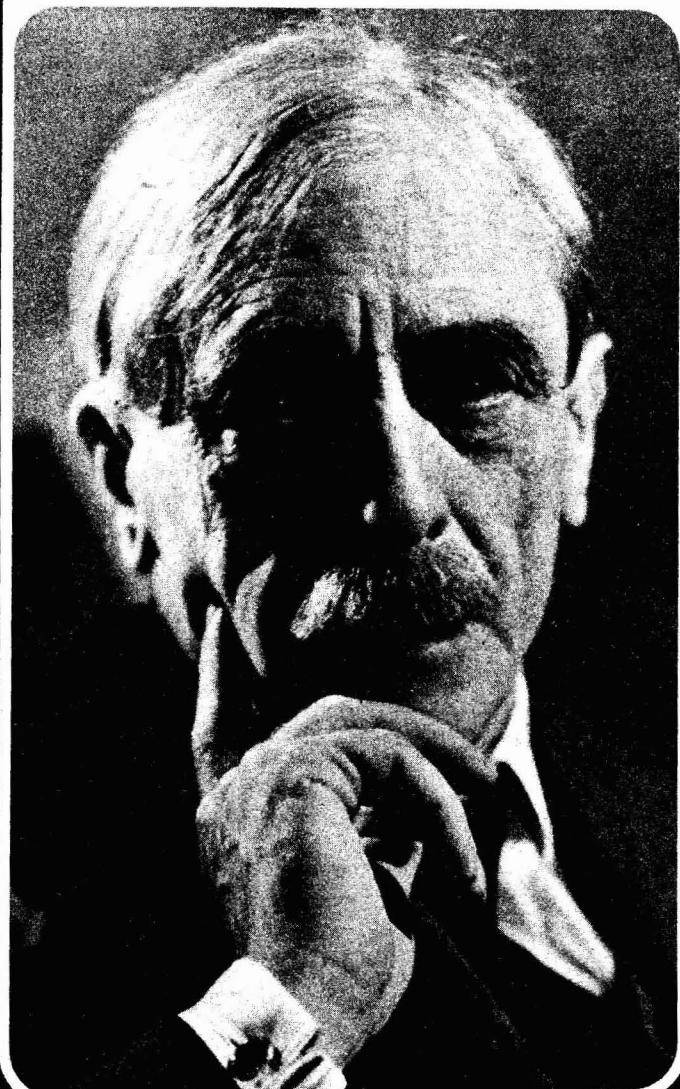
VALÉRY
DE
CARA
A SUS
IDÓLOS

Es una verdadera desgracia para un autor ser comprendido; Valéry lo fue en vida, y después. ¿Era acaso tan simple, tan *penetrable*? Seguramente no. Pero tuvo la imprudencia de proporcionar demasiadas precisiones sobre sí mismo y sobre su obra: se reveló, se denunció, dio suficientes claves, disipó no pocos de esos malentendidos indispensables al prestigio secreto de un escritor. En lugar de dejar a otros el trabajo de adivinar ese secreto, Valéry lo asumió, y llevó hasta el vicio la manía de explicarse a sí mismo. Así, la tarea de los comentaristas se vio singularmente aligerada: al iniciarlos de lleno en lo esencial de sus preocupaciones y gestos, no los invitaba tanto a rumiar su obra como los propósitos que de ella tuvo. De ahí en adelante, la pregunta respecto a él tenía por objeto saber si, sobre algún punto que le concerniera, había sido víctima de una ilusión o, por el contrario, de una excesiva clarividencia, de un juicio desconectado de lo real en ambos casos. No sólo fue su propio comentarista, sino que todas sus obras son una autobiografía más o menos embozada, una sabia introspección, un *diario* de su espíritu, una promoción de sus experiencias —de cualquiera de ellas— al rango de acontecimiento intelectual, un atentado contra todo lo que podía haber en él de *irreflexivo*, una rebelión contra sus profundidades.

Saber desmontar el mecanismo de todo, ya que todo es mecanismo, suma de artificios, de trucos o, para emplear una palabra más honorable, de operaciones; atacar los resortes, convertirse en relojero, ver *dentro*, dejar de engañarse: eso es lo que cuenta. El hombre, tal como Valéry lo concibe, sólo vale por su capacidad de no-consentimiento, por el grado de lucidez que haya alcanzado. Esta exigencia de lucidez hace pensar en el grado de *vigilia* que supone toda experiencia espiritual, y que estará determinada por la respuesta que se dé a la pregunta capital: “¿Hasta dónde he llegado en la percepción de la irreabilidad?”

Se podría seguir con detalle el paralelismo entre la búsqueda de la lucidez *más acá* del absoluto, tal como se presenta en Valéry, y la búsqueda de la vigilia con vistas al absoluto, que es la vía propiamente mística. En ambos casos se trata de una exacerbación de la conciencia ávida de sacudirse las ilusiones que arrastra. Todo analista implacable, todo delator de apariencias, y con mayor razón todo “nihilista”, no es sino un místico *bloqueado*, y eso únicamente porque detesta darle un contenido a su lucidez, inclinarla hacia la gracia, asociándola a una empresa que la sobrepasa. Valéry había sido contaminado en demasía por el positivismo como para concebir otro culto que no fuera el de la lucidez *por sí misma*.

“Confieso haber hecho de mi espíritu un ídolo, pero es porque no encontré otro.” Valéry no se repuso nunca del asombro que le causaba el espectáculo de su espíritu. Sólo admiraba a aquellos que divinizaban el suyo, y cuyas aspiraciones eran tan desmesuradas que, o fascinaban o descorazonaban. Lo que debió seducirle de

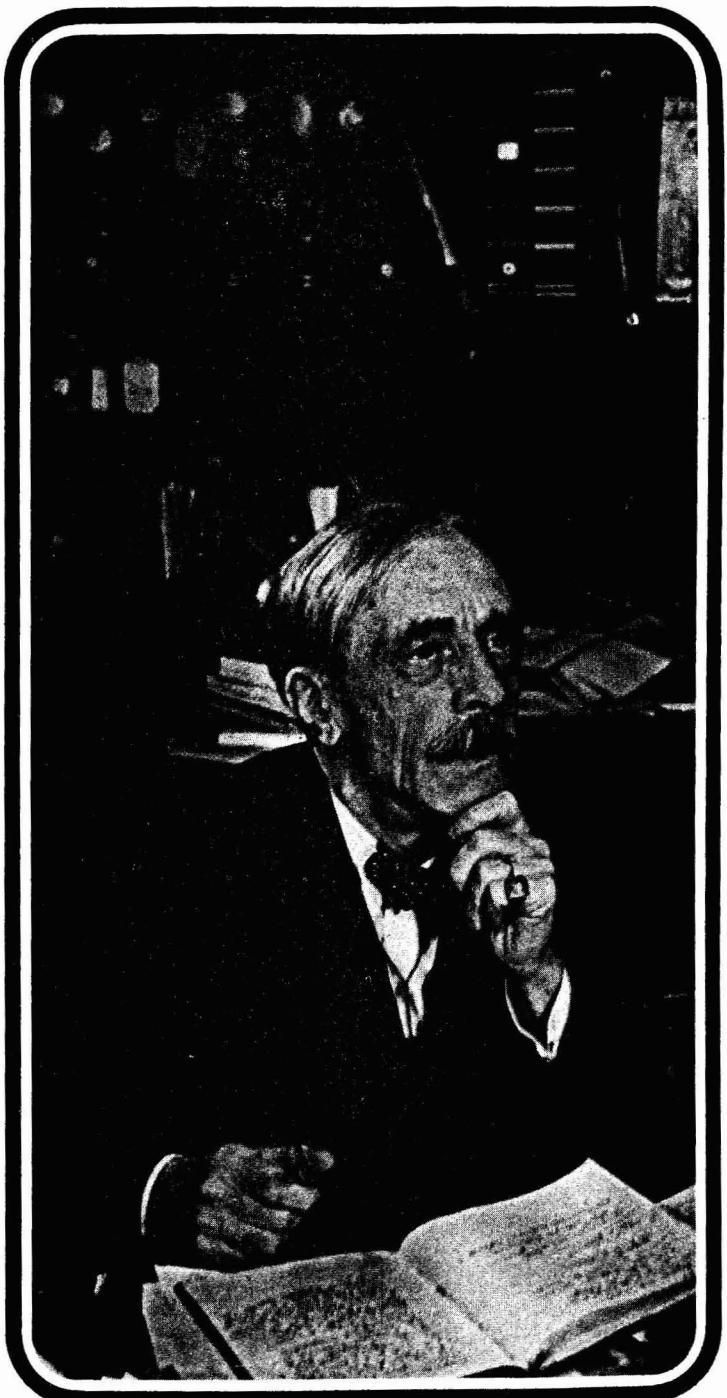


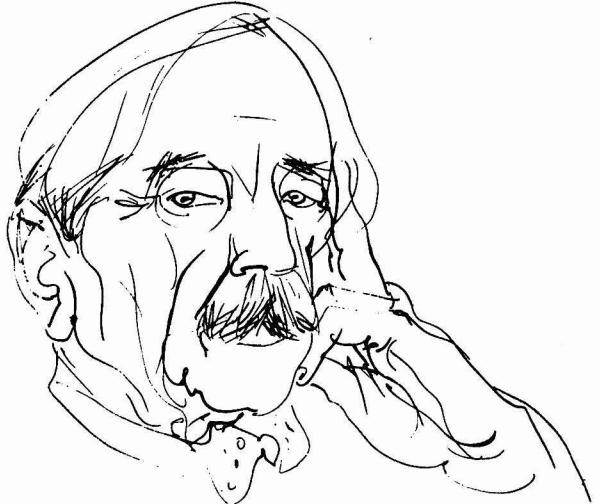
Traducción de Esther Seligson.

E. M. Cioran ■ (Rumania 1911) Ha escrito *Syllogismes de l'Amertume* (1952). *Précis de décomposition traducido al español, bajo el título de Breviario de Podredumbre* (1962, Ed. Taurus), al igual que *La tentación de existir* (1973). Su último libro *De l'inconvénient d'être né* (Editions Gallimard, 1973).

Mallarmé fue el *insensato*, aquél que en 1885 escribía a Verlaine: “..he soñado e intentado siempre otra cosa, con paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar vanidad y satisfacción, como se quemaba antaño el mobiliario y las vigas del techo para alimentar el horno de la Gran Obra. ¿De qué se trata? Es difícil decirlo: un libro, simplemente, en varios tomos, un libro que sea un libro arquitectónico y premeditado, y no un conjunto de inspiraciones debidas al azar, aunque fuesen maravillosas... Iría más lejos aún, diría: el Libro, persuadido de que en el fondo sólo hay uno...” Ya en 1867, en una carta de Cazalis, formulaba el mismo deseo grandioso y delirante: “...entraría en la Desaparición suprema con una verdadera opresión si no hubiese terminado mi obra, que es la Obra, la Gran Obra, como dicen los alquimistas, nuestros ancestros”.

Crear una obra que *compita* con el mundo, que no sea el reflejo sino el doble; esta idea no es tanto de los alquimistas de quienes la toma, sino de Hegel, de ese Hegel que sólo conocía indirectamente a través de Villiers² quien apenas si la había practicado, lo justo, no obstante, para poder citarlo cuando convenía y llamarlo pomposamente “el reconstructor del Universo”, fórmula que debió impresionar a Mallarmé, ya que el Libro tenía precisamente a la reconstrucción del Universo. Pero esta idea también pudo haberle sido inspirada por su inclinación hacia la música, por las teorías de la época derivadas de Schopenhauer y propagadas por los wagnerianos que hacían de ella el único arte capaz de traducir la esencia del mundo. Por otra parte, la misma empresa de Wagner tenía materia suficiente para sugerir grandes sueños e invitar a la megalomanía, igual que la alquimia o el hegelianismo. Un músico, y un músico fecundo para colmo, puede, en última instancia, aspirar al papel de demiurgo; pero un poeta, y un poeta delicado hasta la esterilidad, ¿cómo podría pretenderlo sin ridículo o locura? Todo esto peca de *divagation*, para utilizar un término que Mallarmé empleaba con particular afecto. Y es precisamente por ese lado que atraía, que convencía. Valéry lo continúa e imita cuando habla de esa *Comedia* del intelecto que se proponía redactar un día. El sueño de la desmesura lleva fácilmente hacia la ilusión absoluta. Cuando el 3 de noviembre de 1897 Mallarmé le mostraba a Valéry las pruebas corregidas del *Coup de dés* y le preguntaba: ¿“No le parece que es un acto de demencia?”, el *demente* no era Mallarmé, sino el Valéry que escribiría, en un acceso de sublimidad, que en ese poema de tan extraña disposición tipográfica, el autor había tratado “de elevar una página a la potencia del cielo estrellado”. Asignarse una tarea imposible de llevar a cabo, e incluso de definir, querer el vigor cuando se está roído por la más sutil de las anemias, tiene algo de *mise en scène*, un deseo de engañarse, de vivir intelectualmente por encima de sus capacidades, una voluntad de leyenda y de fracaso: el fracasado, a un cierto nivel, es, sin comparación, mucho más cautivador que el que ha tenido éxito.





Nos interesamos, cada vez más, no en lo que un autor ha dicho, sino en lo que hubiera querido decir, no en sus actos, sino en sus proyectos, mucho menos en su obra real que en su obra soñada. Si Mallarmé nos apasiona, es porque llena las condiciones del escritor irrealizado, irrealizado con respecto al ideal fuera de proporción que se fijara, tan fuera de proporción, que uno se siente a veces inclinado a llamar *naïf* o impostor a aquel que en realidad fue un alucinado. Sentimos fervor por la obra abortada, abandonada en el camino, imposible de terminar, minada por sus mismas exigencias. Lo extraño, para el caso, es que la obra ni siquiera se empezó, ya que del Libro, ese rival del Universo, no queda prácticamente ningún índice revelador: es dudoso que las bases se encontraran entre las notas que Mallarmé hizo destruir, pues las que sobrevivieron no merecen la pena. Mallarmé: una veleidad de pensamiento, un pensamiento que jamás se actualizó, que se entrampó en lo eventual, en lo irreal, despegado de la acción, superior a todo objeto, a todo concepto incluso... una tentativa de pensamiento. Y lo que él, enemigo de lo vago, expresó a fin de cuentas, fue esa tentativa, que es la vaguedad misma. Pero esa vaguedad, que es el espacio de la desmesura, trae consigo un lado positivo: permite imaginar *en grande*. E imaginando el Libro fue como Mallarmé desembocó en lo único: si hubiese sido más *sensato*, habría dejado una obra cualquiera. Lo mismo puede decirse de Valéry, quien es el resultado de la idea casi mitológica que se hizo de sus facultades, de lo que hubiera podido extraer de ellas si hubiese tenido la posibilidad o el tiempo de utilizarlas realmente. ¿No son acaso sus *Cahiers* el borrador del Libro que también él quería redactar? Valéry fue más lejos que Mallarmé, pero, como este último, no pudo llevar a cabo un propósito que exige obstinación y una gran invulnerabilidad contra el tedio, esa llaga que, según confesó, no dejaba de atormentarlo. Ahora bien, el tedio es la discontinuidad, la lasitud de todo razonamiento constante, fundamentado, la obsesión pulverizada, el horror del sistema (el Libro sólo hubiese podido ser sistema, sistema *total*), horror de la insistencia, de la duración de una idea; el tedio es todavía más: discurso sin ton ni son, fragmento, nota, cuaderno, dilettantismo al fin, por falta de vitalidad, y también por miedo de ser o de parecer profundo. El ataque de Valéry contra Pascal podría explicarse por una reacción de pudor: ¿no es acaso indecente exponer sus secretos, sus desgarraduras, sus abismos? No olvidemos que para un mediterráneo como Valéry los *sentidos* eran de tomarse en cuenta, y que para él las categorías fundamentales no eran lo que es y lo que no es, sino lo que no es de ninguna manera y lo que parece existir, la Nada y lo Parecido; el *ser* como tal adolecía a sus ojos de dimensión e incluso de alcance...

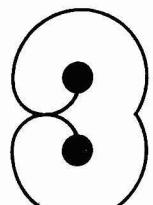
Ni Mallarmé ni Valéry estaban equipados para emprender el Libro. Antes que ellos, Poe estuvo a punto de concebir el proyecto y de llevarlo a cabo; y de hecho lo hizo, pues *Eureka* es una forma

de obra-límite, de extremo, de fin, de sueño colosal *realizado*. —“He resuelto el secreto del Universo”. “No tengo ya ningún deseo de vivir puesto que he escrito *Eureka*”—, son exclamaciones que Mallarmé hubiera querido hacer; pero no tenía derechos, ni siquiera después de ese magnífico *impasse*, el *Coup de dès*. Baudelaire había llamado a Poe “héroe” de las Letras; Mallarmé irá más lejos y lo llamará “el caso literario absoluto”. Nadie ahora ratificaría tal juicio, pero poco importa: cada individuo, como cada época, sólo adquiere *realidad* dentro del marco de sus exageraciones, de su capacidad de sobreestimar, de sus dioses. La frecuencia de modas literarias o filosóficas certifica la irresistible necesidad de adorar, y quién no ha sido hagiógrafo en un momento dado? Un escéptico encontrará siempre otro más escéptico que él para venerarlo. Incluso en el siglo XVIII, cuando el denigrar se convirtió en institución, la “decadencia de la admiración” no debió haber sido tan general como lo pensaba Montesquieu.

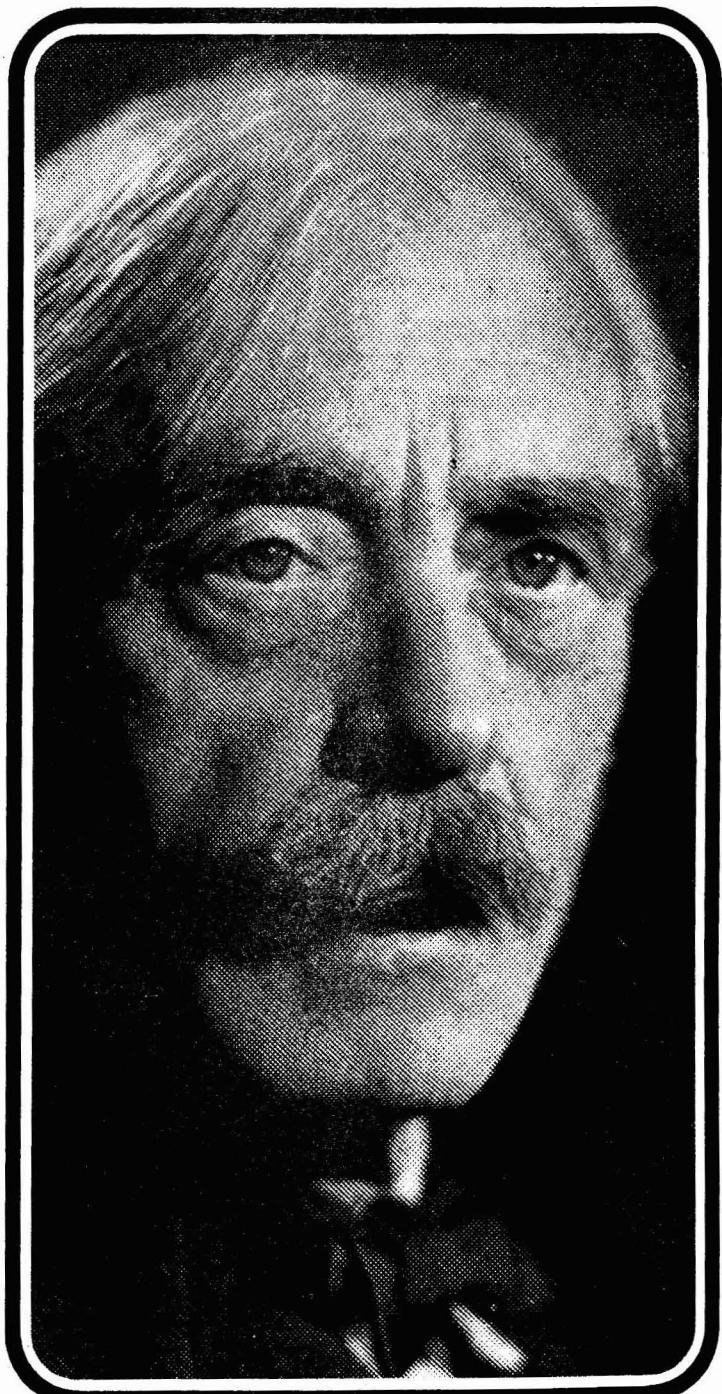
Para Valéry, el tema tratado en *Eureka* era del dominio de la literatura. “La Cosmogonía es un género literario de extraordinaria persistencia y de sorprendente variedad, uno de los más antiguos géneros existentes.” Lo mismo pensaba de la historia y de la filosofía, “género literario particular, caracterizado por ciertos temas y por la frecuencia de ciertos términos y ciertas formas”. Se puede sostener que, exceptuando las ciencias positivas, todo para Valéry se reduce a la literatura, a algo dudoso, si no despreciable. Pero, ¿dónde encontrar alguien más *literario* que él?, ¿alguien en quien la atención y la idolatría hacia la palabra estén cuidadas con mayor viveza? Narciso vuelto contra sí mismo, desdefiaba la única actividad acorde a su naturaleza: *predestinado* al Verbo, era esencialmente literato, pero a ese literato él hubiera querido asfixiarlo, destruirlo; y por no haberlo conseguido, se vengó sobre la literatura achacándole lo peor. Tal sería el esquema psicológico de sus relaciones con ella.

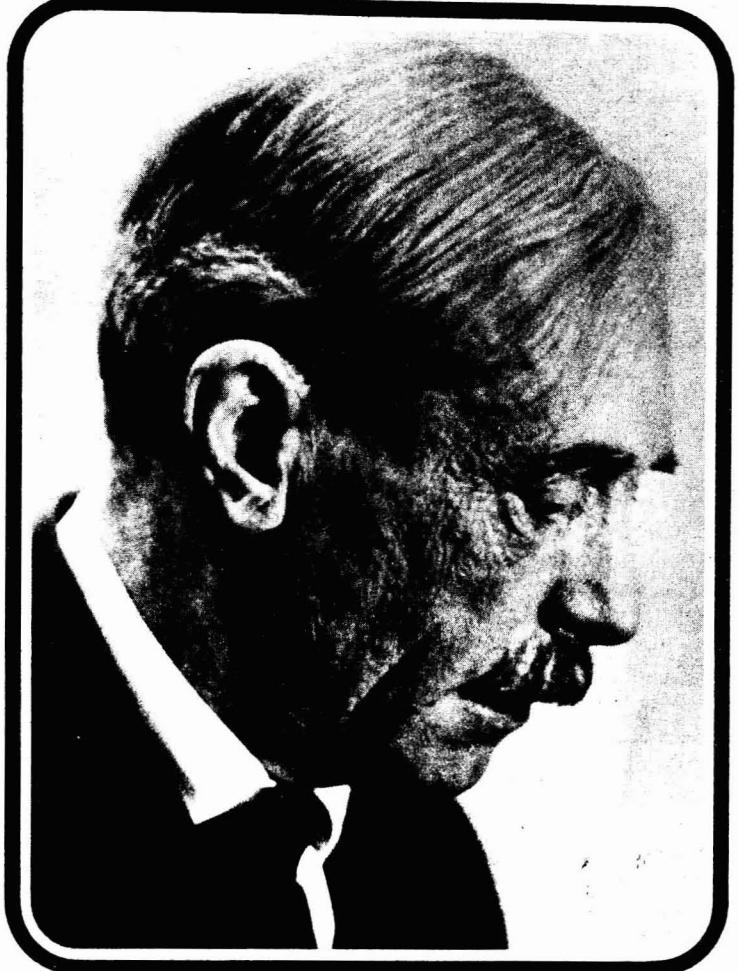
Eureka no dejó marca en la evolución de Valéry. La *Genèse d'un poème*,³ por el contrario, es un acontecimiento mayor, un encuentro capital. Todo lo que a continuación pensaría sobre el acto poético se encuentra ahí. Es imaginable el deleite con que leyó que la composición de *El cuervo* no puede ser atribuida, desde ningún aspecto, al azar o a la intuición, y que el poema fue concebido con la “precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático”. Otra de las declaraciones de Poe, esta vez en *Marginalia* (CXVIII), debió causarle el mismo efecto: “La desgracia (para Valéry sería *la dicha*) de ciertos espíritus es la de no contentarse nunca con la idea de poder llevar a cabo una cosa, ni siquiera con la de haberla realizado; necesitan todavía saber y enseñar a los otros de qué manera lo consiguieron”.

La *Genèse d'un poème*, era, de parte de Poe, una mistificación (*a mere hoax*): todo Valéry salió de una lectura *naïve*, del fervor



por un texto en el que un poeta se burlaba de sus crédulos lectores. Este entusiasmo juvenil por una demostración tan profundamente antipoética prueba que, originalmente, Valéry, en su interior, no era poeta, pues todo su ser debió haberse encabritado contra ese frío e implacable desmantelamiento del delirio, ante esa requisición en contra del reflejo poético más elemental, contra la razón de ser de la poesía. Pero tenía sin duda necesidad de esa astuta incriminación, de esa denuncia contra toda creación espontánea, para poder justificar, *excusar*, su propia falta de espontaneidad. Nada más tranquilizador que esta sabia manera de exponer los *hilos*. Se trata de un catecismo para versificadores, no para poetas, y que debió necesariamente halagar en Valéry ese lado virtuoso, ese gusto por sobrevalorar la reflexión, el arte de segundo grado, el arte *dentro*, del arte, esa religión del refinamiento meticoloso, así como esa voluntad de estar, a cada instante, fuera de lo que se hace, fuera de cualquier vértigo poético o de otro género. Sólo un maníático de la lucidez podía saborear esa cínica exploración hasta las fuentes del poema, contraria a todas las leyes de la producción literaria, esa premeditación infinitamente minunciosa, esa inaudita acrobacia que inspiró a Valéry el artículo primero de su credo poético. Elevó como teoría y propuso como modelo su incapacidad de ser naturalmente poeta, se aferró a una técnica para disimular sus lagunas congénitas, puso —crimen imposible de expiar— a la poética por encima de la poesía. También es legítimo pensar que todas sus tesis pudieron haber sido diferentes si hubiese sido capaz de producir una obra menos elaborada. Alabó lo difícil *por mera impotencia*: todas sus exigencias son las de un artista y no las de un poeta. Lo que en Poe no era sino juego, en Valéry es dogma, dogma literario, es decir, ficción *aceptada*. Como buen técnico, trató de rehabilitar el procedimiento y el oficio a expensas del *don*. De toda teoría, en arte, se entiende, se dedicó a sacar la conclusión menos poética y se aferraba a ella, seducido como estaba hasta la ceguera por el *hacer*, por la invención desprovista de fatalidad, de inelubilidad, de destino. Siempre pensó que se podía ser distinto de lo que se es, y siempre quiso ser diferente de quien era, así atestigua esa afioranza que le roña por no haber sido hombre de ciencia y que le hizo proferir no pocas extravagancias, en estética particularmente; es también ese anhelo secreto lo que inspira su condescendencia hacia la literatura: se diría que se rebaja cuando habla de ella, y que sólo se digna a darse a los versos. La verdad es que no se entrega a ellos, se *ejercita* en ellos, como él mismo lo dijo expresamente muchas veces. Por lo menos, el no-poeta en él, al impedirle mezclar prosa y poesía, querer hacer, a la manera de los simbolistas, poesía a toda costa y por todos lados, lo preservó del azote que es una prosa ostensiblemente poética. Cuando se aborda un espíritu tan sutil como el suyo, se experimenta una rara voluptuosidad al señalar sus ilusiones y fallas, que no por no ser evidentes son menos reales, siendo la lucidez





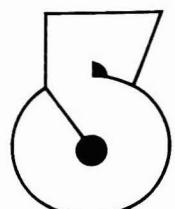
absoluta incompatible con la existencia, con el ejercicio del aliento. Y, hay que reconocerlo, un espíritu desengañoso, cualquiera que sea su grado de emancipación del mundo, vive más o menos en lo irrespirable.

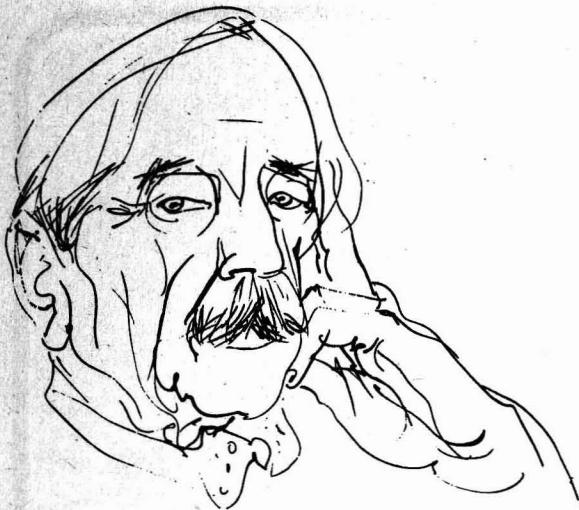
Poe y Mallarmé *existen* para Valéry; Leonardo, visiblemente, es sólo un pretexto, un nombre y nada más, una figura totalmente construida, un monstruo que posee todos los poderes que uno no tiene y quisiera tener. Responde a esa necesidad de verse realizado en alguien que uno ha imaginado y que representa el resumen ideal de todas las ilusiones que uno se ha hecho sobre sí mismo: héroe que ha vencido vuestras propias imposibilidades, que os ha liberado de vuestros límites, franqueándolos en vuestro lugar...

La *Introducción al método de Leonardo*, que data de 1894, prueba que Valéry, en sus inicios era perfecto, perfectamente maduro quiero decir, como escritor: el trabajo de superarse, de hacer progresos, le fue ahorrado desde el principio. Su caso no deja de parecerse al de su compatriota,⁴ quien podía afirmar en Santa Helena: "La guerra es un arte singular: os aseguro haber librado sesenta batallas, pues bien, no aprendí nada que no supiese ya en la primera". Valéry, al final de su vida, hubiera podido sostener que él también lo sabía todo desde la primera tentativa y que, en cuanto a exigencias hacia sí mismo, y hacia su obra, no había ido más lejos que a los veinte años. A una edad en la que se tantea, en la que se imita a todo el mundo, él ya había encontrado su manera, su estilo, su forma de pensamiento. Sin duda sentía admiración, pero en calidad de *maître*. Como todos los espíritus perfectos era *limitado*, es decir, se encontraba confinado dentro de ciertos temas de los que no podía salir. Es quizás por reacción contra sí mismo, contra sus fronteras tan perceptibles, que le intrigó tanto el fenómeno que significa un espíritu universal, la posibilidad apenas concebible de una multiplicidad de talentos que se expanden sin estorbarse, que cohabitán sin anularse unos a otros. No podía no encontrar a Leonardo; no obstante, Leibniz se imponía mejor. Sin duda. Pero para abordar a Leibniz había que tener, además de una competencia científica y conocimientos que él no tenía, una curiosidad impersonal de la cual Valéry era incapaz. Con Leonardo, símbolo de una civilización, de un universo o de lo que sea, la arbitrariedad y la desenvoltura eran más fáciles. Si lo citaba de vez en cuando, era para mejor hablar de sí mismo, de sus propios gustos y aversiones, para arreglar cuentas con los filósofos invocando un nombre que, por sí solo, acumulaba facultades que ninguno de ellos ha reunido nunca. Para Valéry, los problemas que aborda la filosofía y su manera de enunciarlos, se reducían a "abusos de idioma", a falsos problemas, infructuosos e intercambiables, desprovistos de todo rigor, ya sea verbal o intrínseco; le parecía que una idea se desnaturalizaba desde el momento en que los filósofos se apoderaban de ella, más aún: que el pensamiento mismo se viciaba en su contacto. El horror que le

causaba la jerga filosófica es tan convincente, tan contagioso, que uno termina compartiéndolo para siempre, y ya no puede leer a un filósofo *serio* sin desconfianza o asco, negándose en adelante a cualquier término falsamente misterioso o sabio. La mayor parte de la filosofía se reduce a un crimen de *lèse-langage*, a un crimen contra el Verbo. Toda expresión de *escuela* debería ser proscrita y considerada como delito. Es inconscientemente deshonesto aquél que, para acabar con una dificultad o resolver un problema, forja una palabra sonora, pretenciosa, o incluso una simple palabra. En una carta a F. Brunot, Valéry escribía: "...se necesita más *esprit* para omitir una palabra que para introducirla". Si se tradujeran las elucubraciones de los filósofos al lenguaje *normal* ¿qué quedaría? La empresa sería ruinosa para la mayoría de ellos. Pero hay que agregar de inmediato que casi lo sería también para un escritor, especialmente para Valéry: si se le quitara a su prosa el brillo, si se redujera tal o cual de sus pensamientos a contornos esqueléticos, ¿qué valor tendrían? El también era un engañado del lenguaje, de *otro* lenguaje, más real, más *existente*, es cierto. No forjaba palabras, es claro, pero vivía de una manera casi absoluta en su propio lenguaje, de modo que su superioridad con respecto a los filósofos era apenas la de participar en una menor irreabilidad que la de ellos. Al criticarlos tan severamente, mostró que podía, él, tan alerta de ordinario, perder la cabeza, equivocarse. Por otra parte, un desengaño total hubiera matado en él no solamente al *homme de pensée*, como se nombraba a veces, sino también —pérdida más grave— al artesano, al histrión del vocablo. No alcanzó la "clarividencia imperturbable" que soñaba, afortunadamente, de otro modo su "silencio" se habría perpetuado hasta su muerte.

Pensándolo bien, su aversión por los filósofos tenía algo de impuro; de hecho, estaba *obsesionado* por ellos, no lograban serle indiferentes, los perseguía con una ironía cercana a la insidia. Toda su vida se cuidó bien de no construir un sistema; lo cual no impide





que tenga, como en el caso de la ciencia, una añoranza más o menos consciente del sistema que no pudo construir. El odio hacia la filosofía es siempre sospechoso: se diría que uno no se perdonaría el no haber sido filósofo y, para enmascarar ese resquemor, o esa incapacidad, se ataca a los que, menos escrupulosos o mejor dotados, tuvieron la suerte de edificar una doctrina filosófica bien articulada. Que un “pensador” se duela del filósofo que pudo haber sido, se comprende; pero es menos comprensible el que ese mismo sentimiento pese más sobre los poetas: pienso de nuevo en Mallarmé, ya que el Libro sólo podía ser obra de un filósofo. Prestigio del rigor, del pensamiento *sans charme*. Si los poetas son tan sensibles a él, es a causa de una cierta vergüenza de vivir descaradamente como parásitos de lo Improbable.

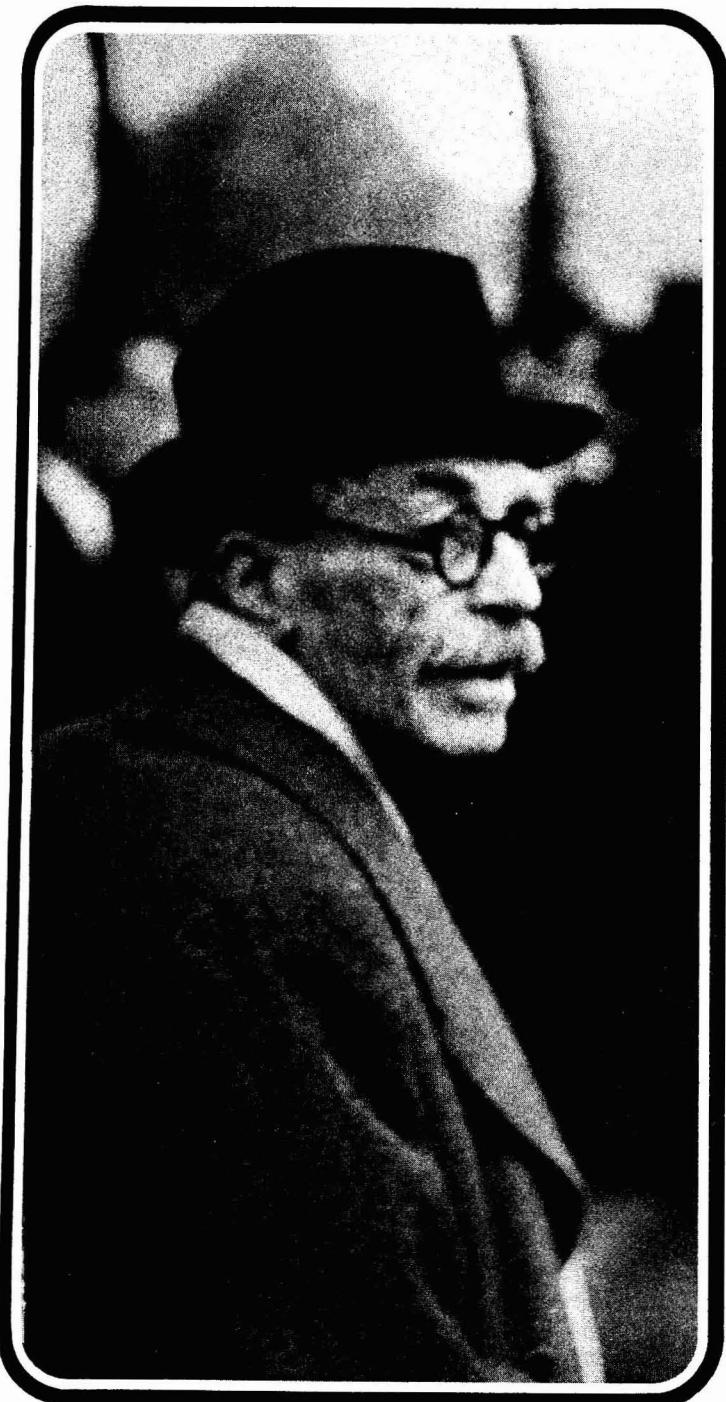
La filosofía de los profesores es una cosa, la metafísica otra. Uno hubiese esperado un poco de indulgencia de parte de Valéry hacia ella. De ninguna manera, la denuncia insidiosamente, y está a punto de tratarla, como lo hace el positivismo del que Valéry está tan cerca a veces, de “enfermedad del lenguaje”. Consideró incluso una cuestión de honor ridiculizar la ansiedad metafísica. Los tormentos de Pascal le inspiran reflexiones de ingeniero: “En Leonardo no hay revelaciones. Ningún abismo se abre a su derecha. Un abismo le haría pensar en un puente. Un abismo podría servir para los ensayos de algún gran pájaro mecánico”. Cuando se leen propuestas tan imperdonablemente desenfadadas, sólo puede ocurrírseños una cosa: *vengar* a Pascal sin más ni más. ¿Qué sentido tenía reprocharle el haber abandonado las ciencias cuando ese abandono fue el resultado de un *despertar* espiritual de una importancia mucho mayor que los descubrimientos científicos que hubiese podido hacer? De hecho, las perplejidades de Pascal en los límites de la plegaria pesan más que cualquier secreto arrancado al mundo exterior. Toda conquista *objetiva* supone un retroceso interior. Cuando el hombre haya alcanzado el fin de lo que se propone —esclavizar la Creación— se encontrará completamente vacío: dios y fantasma. Valéry se adhiere sin reservas, sin segunda intención, al cientismo, a esa gran ilusión de los tiempos modernos. ¿Es acaso mera casualidad que en su juventud, en Montpellier, haya ocupado el cuarto que habitó, bastantes años antes, Augusto Comte, el teórico y el profeta del cientismo?

De entre todas las supersticiones, la menos original es la de la ciencia. Uno puede entregarse a la actividad científica, sin duda, pero el entusiasmo por ella, *cuando no se es del bando*, es bastante molesto. Valéry mismo creó su leyenda de poeta-matemático. Y todo el mundo la creyó, aunque él mismo haya reconocido, también, no ser sino un “amante desgraciado de la más hermosa de las ciencias”, y declarado, a Frédéric Lefèvre, que de joven, no había podido entrar a la marina a causa de la “absoluta incomprendición de las ciencias matemáticas. No comprendía una jota. Era la cosa más extraña, más impenetrable, más desesperante del

mundo. Nadie entendió nunca menos que yo en aquellos tiempos la existencia y hasta la posibilidad de las matemáticas, incluso las más sencillas”. Que después les haya tomado gusto, es indudable; pero tomarles gusto y conocerlas a fondo son dos cosas distintas. Se interesó en ellas, o para crearse un grado intelectual fuera de lo común, para erigirse en héroe de un drama en el límite de los poderes del espíritu, o para entrar en un dominio en el que no se tropieza uno consigo mismo a cada instante. “No hay palabras para expresar la dulzura de sentir que existe todo un mundo del cual el Yo está completamente excluido.” ¿Conoció acaso esta afirmación de Sofía Kovalevsky referente a las matemáticas? Fue quizás una necesidad análoga la que lo llevó hacia una disciplina tan alejada de cualquier forma de narcisismo. Pero si se pone en tela de juicio la existencia en él de esa necesidad profunda, sus relaciones con la ciencia hacen pensar en esas mujeres encaprichadas del siglo de las Luces de quienes habla en su introducción a las *Lettres Persanes*, y que iban de un laboratorio a otro apasionándose por la anatomía o por la astronomía. Hay que reconocer, para alabárselo, que, de la manera como habla de las ciencias, uno vuelve a encontrar el tono de un mundano de la gran época, el último eco de los salones de antaño. Se podría detectar también, en su búsqueda de lo inabordable, un cierto masoquismo, adorar, para infligirse torturas, lo que no se alcanzará jamás; castigarse por no ser, en cuanto al Saber, más que un simple aficionado.

Los únicos problemas que como conocedor, como iniciado, afrontó, son los de la forma, o para ser más exactos, los de la escritura. “Genio sintáctico”, esta frase de Claudel sobre Mallarmé le conviene mucho mejor a Valéry quien confiesa serle deudor al segundo del hecho de “concebir y poner por encima de *todas las obras* la posesión consciente de la función del lenguaje y el sentimiento de una libertad superior de la expresión para la cual todo pensamiento no es sino un incidente, un acontecimiento particular”. El culto de Valéry por el rigor no va más allá de la propiedad de los términos y del esfuerzo consciente hacia un esplendor *abstracto* de la frase. Rigor de la forma y no de la materia. *La Joven Parca* habrá exigido más de cien borradores: el autor se enorgullece y cree ver en ello el símbolo de un riguroso proceso. No dejar nada a la improvisación o a la intuición (sinónimos malditos según él), vigilar las palabras, pesarlas, no olvidar nunca que el lenguaje es la única realidad: tal es esa voluntad de expresión, llevada tan lejos que se convierte en empecinamiento de nimiedades, en búsqueda agotadora de la precisión infinitesimal. Valéry es un galeote del Matiz.

Llegó hasta los límites del lenguaje, ahí donde, aéreo, peligrosamente sutil, ya sólo es *esencia* de encaje, último grado *anterior* a la irrealidad. No es posible imaginar una lengua más depurada que la suya, más maravillosamente exánime. ¿Por qué negar que a veces se le encuentre recargado o netamente preciosista? El mismo tenía



en gran estima a la preciosidad, según esta significativa confesión: "Quién sabe si Molière no nos haya costado algún Shakespeare al haber hecho caer el ridículo sobre los *preciosistas*." El pero que se le podría poner a la preciosidad es el de volver al escritor demasiado consciente, demasiado penetrado de su superioridad sobre su instrumento: a fuerza de jugar con él y de manejarlo con virtuosismo, acaba por despojar al lenguaje de todo su misterio y de todo su vigor. Ahora bien, el lenguaje debe *resistir*, pues si cede, si se pliega totalmente a los caprichos de un prestidigitador, se convierte en una serie de aciertos y de piruetas de las que sale victorioso y dividiéndose a sí mismo, a cada instante, hasta la anulación. La preciosidad es la escritura de la escritura: un estilo que se desdobra y que se convierte en el objeto de su propia búsqueda. No obstante, sería abusivo considerar a Valéry un preciosista; pero es justo decir que padecía *sobresaltos* de preciosismo. Lo que resulta natural en alguien que no percibía nada *detrás* del lenguaje, ningún sustrato o residuo de realidad. Sólo las palabras nos preservan de la nada, tal parece ser el *fondo* de su pensamiento, aunque *fondo* sea un término al que Valéry le negó tanto la acepción estética como la metafísica. Resulta entonces que apostó el todo a las palabras y que con ello probó que aún creía en algo. Si hubiese terminado por desinteresarse completamente, habría que tratarlo de "nihilista". De todas maneras no podía serlo: era demasiado sensible a la urgencia de la mentira para existir. "Se perdería el coraje si uno no estuviese sostenido por ideas falsas", dijo Fontenelle, el escritor al que, por la gracia que sabía prestarle a la idea más insignificante, Valéry se asemeja mejor.

La poesía se ve *amenazada* cuando los poetas le toman un interés teórico demasiado vivo al lenguaje y hacen de ese interés un sujeto constante de meditación, cuando le confieren un grado excepcional que tiene más relación con la teología que con la estética. La obsesión del lenguaje, siempre bastante viva en Francia, nunca ha sido tan virulenta ni tan esterilizadora como en nuestros días: no se está muy lejos de promover el medio, el intermediario del pensamiento como único objeto del pensamiento, como sustituto del absoluto, por no decir de Dios. No hay pensamiento vivo, fecundo, encajado en lo real, si la palabra se sustituye brutalmente a la idea, si el vehículo es más importante que la carga transportada, si el instrumento del pensamiento se asimila al pensamiento mismo. Para pensar de verdad, es necesario que el pensamiento se *adhiera* al espíritu; si se hace independiente, si se vuelve exterior, el espíritu se encuentra bloqueado, se vacía, y sólo le queda un recurso: él mismo, en vez de apegarse al mundo para extraer de ahí su sustancia o sus pretextos. Que el escritor tenga buen cuidado de no reflexionar más de la cuenta sobre el lenguaje, que evite a cualquier precio convertirlo en materia de sus obsesiones, que no olvide que las obras importantes se hacen a

pesar del lenguaje. Dante estaba obsesionado por lo que tenía que decir, y no por el decir *en sí*. Desde hace tiempo —desde siempre, está uno por afirmar—, la literatura francesa parece haber sucumbido al hechizo, al despotismo de la Palabra. De ahí su tenuidad, su fragilidad, su extrema delicadeza, y también su manierismo. Mallarmé y Valéry coronan una tradición y prefiguran un agotamiento; uno y otro son síntomas del fin de una nación *gramaticista*. Hasta un lingüista ha afirmado que Mallarmé trataba al francés como a una lengua muerta “que nunca hubiese oído hablar”. Es conveniente agregar que había en él algo de la pose del “parisino irónico y astuto” anotada por Claudel, una sospecha de “charlatanería” de gran clase, y una lasitud de hombre que está de vuelta de todo, más marcadas que en el Valéry del “negarse indefinido a ser lo que sea”, fórmula clave de su proceso intelectual, principio director, regla y lema de su espíritu. Y Valéry, en efecto, no estará nunca *entero*, no se identificará ni a los seres ni a las cosas, estará a *un lado*, al margen de todo, y eso, no a causa de algún malestar de orden metafísico, sino por exceso de reflexión en las operaciones, en el funcionamiento de la conciencia. La idea dominante, la idea que le otorga un sentido a todas sus tentativas, da vueltas alrededor de esa distancia que la conciencia toma con respecto a sí misma, alrededor de esa *conciencia de la conciencia*, tal y como se esboza principalmente en *Note et Digression* de 1919, su obra maestra “filosófica”, donde, buscando entre nuestras sensaciones y juicios un *invariable*, no lo encuentra en nuestra personalidad cambiante, sino en el yo puro, “pronombre universal”, “designación de eso que no se relaciona con un rostro”, “que no tiene nombre”, “que no tiene historia”, y que no es, en resumen, más que un fenómeno de exacerbación de la conciencia, una existencia límite, casi ficticia, desprovista de todo contenido determinado y sin ninguna relación con el sujeto psicológico. Ese yo estéril, suma de rechazos, quintaesencia de nada, nada consciente (y no conciencia de la nada, sino nada que se conoce y que rechaza los accidentes y vicisitudes del sujeto contingente), ese yo, última etapa de la lucidez, de una lucidez decantada y purificada de cualquier complicidad con los objetos o los acontecimientos, está situado en la antípoda del Yo —productividad infinita, fuerza cosmogónica— tal como lo concibió el romanticismo alemán.

La conciencia sólo interviene en nuestros actos para estorbar su ejecución; la conciencia es un perpetuo poner en tela de juicio la vida, es quizás la ruina de la vida. *Bewusstsein als Verhängnis*, “La Conciencia como Fatalidad” es el título de un libro publicado en Alemania entre las dos guerras y cuyo autor, asumiendo las consecuencias de su visión del mundo, se suicidió. Hay, sin lugar a dudas, en el fenómeno de la conciencia, una dimensión dramática, funesta, que no se le escapó a Valéry (pensemos en la “lucidez asesina” de *L’Ame et la Danse*), pero él no podía insistir demasiado en ello sin contradecir sus habituales teorías sobre el papel

benéfico, en la creación literaria, de la conciencia en oposición al carácter dudoso del trance: ¿qué es toda su poética si no la apoteosis de la conciencia? Si se hubiese detenido más de la cuenta en la tensión que hay entre lo Vital y lo Consciente, habría derribado la escala de valores que levantara y a la que permaneció fiel durante toda su carrera.

Valéry tomó como verdadero conocimiento el esfuerzo por definirse a sí mismo, la insistencia en sus propias operaciones mentales. Pero *conocerse* no es *conocer*, no es, en todo caso, sino una variedad del conocer. Valéry confundió siempre *conocimiento* y *clarividencia*. Y por si fuera poco, la voluntad de ser clarividente, de estar inhumanamente desengañoso, se acompaña en él de un orgullo apenas disimulado: Valéry se conoce y se admira de ello. Seamos justos: no admira su espíritu, se admira en tanto Espíritu. Su narcisismo, inseparable de lo que dio en llamar “emociones” y “patetismo” del intelecto, no es un narcisismo de diario íntimo, no es el apego al yo como aberración única, tampoco es el yo de los que gustan *escucharse*, psicológicamente, se entiende; no es, para ser exactos, un Yo abstracto; el yo de un individuo abstracto, lejos de las complacencias de la introspección o de las impurezas del psicoanálisis. Observemos que la tara de Narciso no le era de ninguna manera consubstancial: ¿cómo explicar, si no, que el único dominio en el que la posteridad le diera razón de manera brillante sea el de las consideraciones y previsiones políticas? Es en gran parte gracias a la Historia, ese ídolo que intentó demoler, que Valéry dura, subsiste, y es aún actual. Pues son los propósitos referentes a ella los que más se citan, por una de esas ironías que le hubiesen gustado. Se duda de sus poemas, se rechaza su poética, pero se cita cada vez más al moralista y al analista atento a los acontecimientos. Este enamorado de sí mismo tenía la pinta de un extrovertido. Se siente que las apariencias no le desagradaban del todo, que nada adquiría en él un aspecto mórbido, profundo, soberanamente íntimo, y que incluso la Nada, que heredó de Mallarmé, era sólo una fascinación exenta de vértigo, y no una apertura hacia el horror o el éxtasis. En ya no sé cual Upanishad se dice que “la esencia del hombre es la palabra, la esencia de la palabra es el himno”. Valéry se hubiese adherido a la primera afirmación y negado la segunda. Es pues, entre este consentimiento y este rechazo donde hay que buscar la clave de sus aciertos y de sus límites.

Notas del Traductor

1. Cioran, E. M. *Valéry face à ses idoles*. Nouvelle Revue Française. París 1970. Este texto fue concebido originalmente como prefacio a la versión americana de los escritos de Valéry sobre Leonardo, Poe y Mallarmé, pero sólo se publicó, en Estados Unidos, en revista.
2. Villiers de l'Isle Adam.
3. Título que Baudelaire dio en francés a sus comentarios sobre *El Cuervo*.
4. Valéry era también de familia corsa.