

PAUL VALÉRY
O
DE UNA POÉTICA
PITAGÓRICA

DAVID SUSEL

INTRODUCCIÓN I

¿Piensa aún el hombre con su cerebro? Hoy, que la ingeniería del conocimiento está construyendo máquinas dotadas de reglas de inferencia que les permiten deducir conocimientos nuevos; hoy, que se asegura que el conocimiento está en las bibliotecas y en los museos, y no en el cerebro humano; hoy, que vivimos en una era de la razón formalizada, donde el trabajo de pensar se delega en las computadoras, asumen dramática actualidad aquellas palabras preñadas de nubes en las que Valéry nos advertía contra una civilización que, al ahorrar esfuerzos, crea hombres pasivos que admiran pasivamente al autómata que los va a reemplazar. Sin embargo, con su patético alegato en favor de una poética de la forma, donde la materia no es nada, introduce un germen de formalización en la poesía, haciendo que ésta converja, involuntariamente, con la misma tendencia que apostrofaba.

Esta contradicción es el tema del ensayo. Pero esto no va en desdoro del poeta. Ninguna gran

empresa humana está libre de la contradicción. Esto no (le) podría hacer mella, además, al "poeta del conocimiento", ya que él mismo llegó a decir: "me contradigo porque soy hombre".

Hay otro motivo, aún, que no actuó de modo tan consciente, aunque por ello mismo, quizá, fue más fuerte que el anterior; y que llevó a escribir el ensayo. Y es que quería dar a luz "mi" Valéry. Algún día tenía que ajustar cuentas con él. Después de saldar las deudas se puede morir más tranquilo.

INTRODUCCIÓN II

¿Se quiere certeza? Renúnciese a la información. ¿Se quiere poesía? Sacrifíquese el sentido. ¿Se quiere un lenguaje claro? Renúnciese a la comunicación.

Podrá sorprender, pero nada más coherente. La teoría literaria del simbolismo cohere con la teoría epistemológica del neopositivismo, pues tanto la belleza absoluta como la verdad necesaria rechazan la información, el contenido, el significado. Esta analogía entre la estética simbolista y la epistemología neopositivista ilustra las implicaciones filosóficas de la poética simbolista, en este ensayo llamada "pitagórica" con toda intención, es decir, con la finalidad de aludir al matematismo y formalismo matemático latente en el simbolismo literario. Unas mismas condiciones sociales, que llevan a la cosificación del hombre, a la manipulación industrial de las conciencias, han obligado a unos y otros, poetas y filósofos, a refugiarse en las formas, vacías de contenido, en un simbolismo sin significado, por paradójico que

suene. El poeta simbolista y el filósofo neopositivista se hermanan en un mismo ideal de "un lenguaje dentro de un lenguaje", de un lenguaje puro, es decir, de un lenguaje hecho de signos como cosas y no como signos que representan o remiten a otra cosa que está allende el signo. Esta cosificación del lenguaje arrastra la cosificación del hombre. El destino del lenguaje es inseparable del destino del hombre. Y no podía ser de otro modo si el hombre es el animal que habla, el animal simbólico, si la experiencia humana está *lingüística*. Si bien el condicionamiento social de estos fenómenos no es objeto del ensayo, el mismo está latente, y aparece en forma alusiva acá y acullá, como una música en sordina que se puede percibir tenuemente tras el tema principal.

Esta analogía inesperada entre una poética y una filosofía da que pensar. Este ensayo es un intento de pensarla. Son dos formas de eludir la cosificación, la manipulación, la expropiación, el uso que el hombre hace del hombre, haciendo de él un medio, atentando contra la dignidad que hace del hombre un fin en sí mismo.

CAPÍTULO I

DE UNA POÉTICA PITAGÓRICA

La reflexión sobre la naturaleza de la poesía y lo que la diferencia de la prosa ocupa un lugar tan prominente en la obra de Valéry, que no parece demasiado temerario sostener que es el poema que más trabajó. Y su mejor poema. Y si a esto se agrega que estaría en el espíritu de la época que esa reflexión se desplegara en pleno auge del formalismo, se tendría una buena parte de los motivos esenciales que acicatearon estas líneas. Este formalismo, a su vez, podría verse como una forma de huir de la realidad. O de lo que hay de realidad en los contenidos que van unidos a una forma, y constituyen, junto a ella, una obra. Quién sabe si el significado de todo esto habría que buscarlo en la profunda crisis y transmutación de los valores que está sufriendo la civilización. Esta crisis va tan lejos que afecta a la misma palabra *crisis*. Más hubo que soslayar la crisis de *crisis* para terminar la frase. Hoy, que todo

tiembla bajo nuestros pies y brama sobre nuestras cabezas, hay que ser osado hasta la petulancia, o bien quedarse en casa. Así, pues, hay que soslayar muchas cosas, como la de que se cree saber de qué se habla cuando se pronuncian palabras tales como *crisis* o, peor aún, *significado*. Pues, ¿quién se atreve, hoy, a dar el significado de *crisis* y el significado de *significado*, sin que se le mueva un músculo del rostro y pasar de largo, impávido, ante la sórdida problemática que acarrea la emisión de estas palabras?

La tensa vivencia de esta situación fue expresada por Valéry con palabras solemnes y dramáticas: "Nosotras, las Civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales".

Por eso, quizá, no sea tan desatinado relacionar la *decadencia de Occidente* con el auge del formalismo. Después de todo se trataría, apenas, de una discreta variante de la misma concepción de Spengler, que calificaba de decadente una cultura cuando las gramáticas, las preceptivas, le ganaban de mano a la obra original. Se integra en esta concepción la idea de que el interés contemporáneo en el lenguaje y la reducción de la filosofía a un análisis lingüístico es propio de todo período de crisis de la cultura.

La indagación de los medios de que se vale el poeta ocupa el lugar central en su obra. Un poema suyo es considerado, por él, como un ejercicio. un recreo en esa larga meditación. "Las obras de arte me interesan menos por sí mismas que por las

reflexiones que sugieren sobre su génesis", solía decir. Esta reiteración nos lo muestra como el *poeta malgré lui*. "He hecho literatura -llegó a decir- como un hombre que en el fondo no gusta demasiado de ella por sí misma". Y en otra oportunidad agregó: "Yo tenía prevención contra la literatura y también contra los trabajos bastante precisos de la poesía". Toda esta reflexión crítica y autocrítica hace pensar en esas ideas obsesivas en torno de las cuales revolotea el pensamiento, como el moscardón alrededor de la luz. Pero si el fototropismo positivo explica la conducta del insecto, la obsesión no alcanza a rasgar siquiera el velo detrás del cual esconden su secreto las creaciones del espíritu.

Estos análisis que privilegian la forma, hacen recordar una paradoja de la óptica: luz más luz igual a oscuridad. Pues las ondas luminosas de los análisis interfirieron entre sí, finalmente, secando la fuente, que quedó envuelta en la sombra. Estos poetas lúcidos del simbolismo resultaron encandilados por la luz que proyectaba el foco de sus propios análisis. La búsqueda empecinada de leyes formales, emprendidas con ese mismo "obstinado rigor" que tanto admiró en Leonardo, ¿no lo encegueció, haciéndolo abandonar la poesía por las matemáticas?

La reflexión sobre los medios que pone en juego el poeta, y no el fin alcanzado por el mismo, la obra, ocupa el lugar central de su atención. "Lo que me interesa no es la obra, no es el autor, es lo que hace

la obra. Toda la obra está hecha de más cosas que un «autor», señalaba. "Las obras se me presentan como los residuos muertos de los actos vitales de un creador", agregaba, haciendo profesión de fe antiliteraria. Y antiromántica, habría que agregar.

La obra de Valéry, en este aspecto, es una poética del poeta, se podría decir, más que de la poesía. La lengua griega provee de una palabra clave para elucidar este punto: *poiesis* □ □ Ímproba tarea, sin embargo, sería asociarla con la mecánica de la producción artística, con cierto mecanismo espiritual, si se pudiera unir estas dos palabras sin poner los pelos de punta a cierta beatería.

Con Valéry se entra a una nueva concepción de la poética, a una suerte de cibernética de la creatividad, pues lo que a él le interesaba era, primordialmente, el efecto retroactivo de la obra sobre el mismo poeta, la retroalimentación negativa gracias a la cual se establece el circuito poeta-poema-poeta..., tal como se trasluce allí donde se persigue el acrecentamiento de sabiduría y dominio de las leyes formales, la intensificación de la vitalidad y la estimulación de la potencia combinatoria para producir ese efecto de encantamiento continuo que observa en ciertos poemas de Baudelaire y que contrasta con las "tiradas filosóficas" y los "infinitos apóstrofes" de la Leyenda de los Siglos que, al violar la ley de duración de un poema, atenta contra el "principio poético" de Poe.

¿Será todo este interés en la "mecánica poética" un efecto, a distancia, de la "ingeniería literaria" de Poe, a la que se refiere nuestro poeta? ¿Fue una concesión a la crítica literaria de una época signada por la revolución industrial y su posefecto? Respetemos el silencio que se impuso sobre el tema.

El filósofo formalista y el poeta puro obedecen a motivos distintos, sin duda, pero producen efectos análogos: ambos condenan el mundo exterior por su ruido y su incertidumbre. Condenan la prosa de este mundo. Uno lo sustituye por la poesía pura; el otro, por un pensamiento puro que sólo quiere seguir las leyes de la lógica y la sintaxis. Se preservan del cambio, que produce ansiedad, refugiándose en un mundo de formas puras, inmutables. Se encierran en una caverna.

¡Extrañas analogías! En el atomismo lógico y en el positivismo lógico, que lo hereda, ocurre un movimiento que tiene un parecido espiritual profundo con esta situación creada en la teoría literaria con el advenimiento del panlirismo simbolista. En dichas doctrinas filosóficas, el pensamiento también huye del "mundanal ruido" y de la incertidumbre que crea en la comunicación, una comunicación que provoca incomunicación. Desprecia el lenguaje ordinario tal como la poesía pura desprecia la prosa. El filósofo del lenguaje ideal desprecia el lenguaje ordinario porque es ambiguo, y se pone a modelar lenguajes formalizados para desterrar la ambigüedad.

Tras un mismo idealismo del lenguaje había, entonces, dos actitudes diametralmente opuestas hacia la ambigüedad. En el seno de una analogía aparece, así, una diferencia abismal. La afinidad espiritual que revelaba la analogía pareció lo bastante sugestiva como para merecer una consideración. Dicha afinidad reside en que ambos rechazan lo mundanal, lo vulgar, lo prosaico, el lenguaje ordinario, y se refugian en la torre de marfil de un arte puro y de un pensamiento puro. Si se quisiera presentar la analogía, ahora, en forma de una proporción, se podría decir que la prosa es a la poesía como la proposición sintética es a la proposición analítica. El artista del simbolismo se refugia en la poesía como el pensador del formalismo se refugia en la proposición analítica. Se parecen en que ninguno de los dos quiere informar sobre el mundo: buscan una belleza absoluta y una verdad que se confunde con la certeza. Dos utopías, dos fuentes de frustración, dos ideales inalcanzables, pues la belleza pura pertenece a un reino que el mismo Valéry termina reconociendo como inhabitable. Y la certeza es incompatible con la verdad, como lo reconoció H. Albert.

Podría decirse, entonces, que la historia del simbolismo es, en alguna medida, una prolongada meditación sobre la naturaleza de la poesía y el espíritu en que se gesta, interrumpida por la eclosión, acá y acullá, de algún poema. Por lo menos

en la medida en que dicha historia se halla ligada a los nombres de Mallarmé y Valéry.

Esta historia del simbolismo, a su vez, puede ser vista como una historia de las relaciones entre la poesía y la música, de atendernos a las declaraciones del propio Valéry, quien escribe: "Se ve, por fin, hacia mediados del siglo XIX, acentuarse en nuestra literatura una voluntad manifiesta de aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia que no sea ella misma. Semejante participación de la poesía en estado puro la había predicho y recomendado con máxima precisión Edgar Allan Poe. No es asombroso ver comenzar, con Baudelaire, este ensayo de una perfección que no se preocupa ya más que de sí misma. Al mismo Baudelaire pertenece otra iniciativa. Es el primero, entre nuestros poetas, que acata, invoca, interroga a la música". Y agrega, enfervorizado, en el mismo tenor: "...llegó una época para la poesía en que se sintió palidecer y desfallecer frente a las energías y los recursos de la orquesta. El más rico, el más resonante poema de Hugo está lejos de comunicar a su oyente esas ilusiones extremas, esos estremecimientos, esos transportes y, en el orden cuasi intelectual, esas lucideces ficticias, esos tipos de pensamiento, esas imágenes de una extraña matemática realizada, que la sinfonía libera, diseña o fulmina... Esos poetas salían abrumados de los conciertos... Cuanto más agudas y más incontestables sentían esas delicias imperiosas, tanto más se hacía presente y

desesperado el sufrimiento de su orgullo. El orgullo los aconsejó. A cada uno, según su naturaleza, le insufló el alma de la lucha, extraña lucha intelectual: todos los medios del arte de los versos, todos los artificios de retórica y de prosodia conocidos fueron recordados...". Intenso, frenético, prosigue ahora el teórico de la poesía pura, casi sin aliento: "Lo que se bautizó como simbolismo, se resume muy sencillamente en la intención de recobrar de la música lo nuestro", citando en último término, la fórmula de Baudelaire, que no se dejará de recordar una y otra vez.

Todos estos textos proceden del ensayo "La Poesía Pura", que figura en *Política del Espíritu*. Todos comentan una misma idea, a saber: que para purificar la poesía y protegerla de toda intromisión literaria, de toda contaminación filosófica, histórica, didáctica, como pedía Poe; en fin, de todo lo que puede decirse en prosa, de todo lo que puede traducirse sin volverse insignificante, como acontece con *De Natura Rerum*, *Las Geórgicas*, *La Eneida*, *La Divina Comedia*, hay que musicalizarla, hay que matematizarla, hay que ayudarla a recuperar la matemática musical que es su propia esencia, esencia pitagórica, como se ve.

Se impone, no obstante, al llegar a este punto, una observación importuna pero inevitable: si la poesía quiere diferenciarse de la prosa y anhela aislarse, ¿cómo lo va a lograr si se fusiona con la música? Valéry dijo alguna vez que se contradecía

porque era hombre. Pero no es muy probable que quisiera salir del paso de esta manera. Este es un asunto vital para él. No eludió el problema. No lo pudo resolver, pero no lo negó. Reconoció heroicamente que esta poesía-música es una idea pura, un ideal inalcanzable, un límite. Es de adivinar que el poeta que exaltó la inteligencia y la lucidez por encima de la misma poesía, experimentó aquí una derrota que, sin embargo, tuvo el coraje de confesar. *Je mets le plaisir intellectuel au-dessus du plaisir poétique*, dijo. A la vez que admitió, derrotado, que la poesía pura era una idea límite, un lugar inhabitable.

Sin embargo, nunca se había acercado tanto la poesía a la música sin dejar de ser poesía. Esto caracteriza a la relación entre poesía y música en el simbolismo, y lo diferencia del romanticismo, donde la música sirve para realzar una declamación, está al servicio de la poesía, no se integra con ella. Recién en el simbolismo poesía y música entran en una relación simbiótica, donde ninguna de ellas se sirve de la otra. Aquí la orquesta ya no se limita a acompañar al cantante. El cantor dejó de ser un instrumento ambulante. Pero aquí se encerraba el peligro para el simbolismo, el canto de sirena que atraía al abismo, al sol que derretiría las alas de Ícaro. Más cauto, no obstante, que el héroe del mito, el poeta simbolista, después de acercarse al sol de la música, se aleja a tiempo para evitar que el fuego le queme las alas y se desplome. Esta alegoría, sin embargo, se adapta más a Valéry que a Mallarmé.

Pues nuestro poeta no llegó a tiempo al parecer, para evitar que el fuego de la música quemara las alas de su maestro.

Se acaba de constituir, así, una poética pitagórica. La íntima asociación de la poesía con la matemática y la música no se limita al caso de Pitágoras y su descubrimiento de la relación entre los pesos de los martillos que golpean el yunque y la altura de las notas. El siglo pasado, Helmholtz complementa este descubrimiento con el hallazgo de que lo que diferencia una nota de la misma altura, de un instrumento a otro, el timbre, se debe a la superposición al sonido fundamental o tónica, de sus armónicos. Quizá esto se relacione con el hecho de que el simbolismo empieza a languidecer cuando adviene el impresionismo musical. El dodecafonismo sucede, ahora, al impresionismo como el surrealismo al simbolismo. Schönberg sigue a Debussy como Apollinaire a Mallarmé. Pero mientras Mallarmé se dejará arrullar por Debussy, Apollinaire ya no quiere saber nada con la música. El surrealismo se alía con la pintura, y ya no merecerá el despectivo mote de Gide: "musicismo". Los éxtasis musicales quedaron atrás.

La relación entre matemática y música se expresó, también, en la fórmula que ve en la arquitectura una música petrificada. Y en la música, arquitectura en movimiento. Estamos en el corazón de la poética musical de Strawinsky. En *Eupalinos o El Arquitecto*, también Valéry ve una relación entre arquitectura y

música, unidas entre sí como dos expresiones temporales de un orden intemporal.

La crítica ha atribuido, no obstante, este ideal de inmutabilidad arquitectónica a Mallarmé, viendo en Valéry al matemático, al constructor, al analítico, al poeta filósofo que pone el método por encima de todo, el artista para quien el arte es una dependencia del pensamiento, ya que tuvo la audacia de confesar que, para él, la alegría intelectual está por encima de la alegría poética, y saber cómo se hace algo es más valioso que el producto de ese hacer.

Esta es la imagen que da Valéry: él representa la inteligencia, el ideal de lucidez y claridad en el arte. "¡Oh, mi madre, la inteligencia!", le canta en un poema.

Se saluda en nuestro poeta al intelectual, al poeta del conocimiento. Es cierto. El encara la inteligencia en el arte de la poesía, pero una inteligencia sensual. Se ha visto en la suya la poesía de un intelectualismo melancólico y sensual.

Retomando la idea central de este ensayo, se debería agregar que este avance del formalismo, que se manifiesta precozmente anunciado en el simbolismo poético, podría justificarse filosóficamente, quizá, considerándolo como una reacción contra la diversificación, como un intento de rescatar la unidad en medio de la pluralidad. La razón, diríase, busca la forma universal para no dejar que se pierda la unidad del todo. Es una lucha contra el caos y la incoherencia del mundo sensible.

El simbolismo enfrenta este desorden como el filósofo racionalista: refugiándose en la universalidad de la forma, donde recupera la unidad. Valéry puede gritar, al lado de Heráclito: todo es uno. Quizá no sea una coincidencia que el intento más serio de formalizar la poesía se haya dado en la misma tierra donde la forma matemática apareció para unificar y universalizar el conocimiento. O, con menos palabras, pero a costa de personalizar: Descartes y Valéry son coterráneos. Y no poco del pensamiento del segundo creció a la sombra del primero. No pocos frutos del poeta llegaron a la sazón a la sombra del árbol del filósofo. No en vano es el filósofo al que le dedicó su reflexión. Monsieur Teste parece medir el alcance de esta sombra venerada. En fin: la patria del racionalismo matemático parece que debía ser la del simbolismo. El ideal matemático de la ciencia debía ser coterráneo del ideal musical de: la poesía. ¡Quién sabe por qué misteriosas influencias -palabra detestada por Valéry- el modelo matemático de la ciencia alcanza con su tentáculo pitagórico al modelo musical de la poesía! La matemática hizo de puente entre la música de las esferas y la poesía. De este proceso pitagórico el simbolismo sería la conciencia literaria. El poeta buscó en el filósofo del método una fuente para sus ideas claras y distintas. Atormentado por el obstinado rigor, se hermanó en el método con Leonardo y Descartes. Esta obstinación era una recta que los centros de estos

tres círculos excéntricos reuniera para mostrar la unidad interior, rompiendo las fronteras en que una estrecha geografía espiritual había querido inútilmente aprisionarlos.

Como señala el héroe de esta aventura, es digno de destacar que haya sido el maestro del simbolismo, Baudelaire, quien atrajera la atención hacia la música. *"Es notable que el mismo hombre al que debemos el retorno de nuestra poesía a su esencia, sea también uno de los primeros escritores franceses que se hayan interesado apasionadamente por la música propiamente dicha"*.¹

Los valores poéticos que se exaltan en el simbolismo son la armonía, el ritmo, la sonoridad. La forma de la poesía sería musical. El poeta romántico también amaba la música, pero en el matrimonio que formó con ella cada cónyuge conservaba su individualidad. La poesía quedaba exterior a la música y viceversa. El simbolismo, en cambio, buscaba la fusión, la *unio mística* de ambos cónyuges, que hacía que el uno se perdiera en el otro, y no un casamiento burgués con hijos y todo: *lieders*, drama musical, poema sinfónico, es decir, música con programa (Berlioz), poesía para ser recitada o cantada con fondo musical. Lo que se buscaba era una simbiosis donde se desindividualizara cada uno de los amantes para dar origen a un arte superior, una

¹ P. Valéry. Variedad I. "Situación de Baudelaire", Losada, p. 127.

poesía pura, sin nada de prosa, sin nada que se pueda encontrar en la literatura.

Sin embargo, y llevando las cosas hasta una perspectiva extremista, de este modo nos hallamos arrojados de bruces a una de las paradojas simbolistas: si la poesía no debe contener nada que no sea ella misma, hasta el punto de renegar de este mundo y de su prosaico origen y ver en la literatura nada más que un intento "*de entretener al prójimo o de hacerle pasar el rato*"² O ver en las novelas historias que se leen para matar el tiempo³, ¿cómo se le puede pedir que se trasfunda en otra cosa, cómo se puede esperar que la palabra se confunda con aquello mismo que empieza donde mueren las palabras? Se trata del choque entre la concepción romántica de la relación entre poesía y música y la concepción simbolista.

Ambas concepciones comparten la idea de la superioridad de la música. En el simbolismo este reconocimiento marca el nacimiento de una historia de amor, pero de un amor verdadero, que empieza, como todo amor, en la envidia que el enamorado siente por el cúmulo de perfecciones que encuentra en el objeto amado, y que lo hace sentirse tan por debajo del mismo y de su propia autoimagen ideal. Como ocurre en el amor humano, la envidia se transmuta en admiración. Nuestro poeta describe

² Le decía a Mallarmé, en *Política del Espíritu*.

³ *Mauvais pensées*. Gallimard.

los síntomas del enamoramiento simbolista: *"...estábamos saturados de música, y nuestras cabezas literarias sólo soñaban en arrancar del lenguaje casi los mismos efectos que las causas puramente sonoras producían sobre nuestros seres nerviosos. Los unos, a Wagner; los otros adoraban a Schumann. Podría escribir que los odiaban. A la temperatura del interés apasionado, esos dos estados son indiscernibles"*⁴.

Psicoanálisis puro. La polaridad psíquica amor-odio, origen de todas las ambivalencias y, por ende, de todas las contradicciones, que tanto abundan en el simbolismo, como en todo lo humano, es reconocida sin ambages por nuestro poeta, en un momento de lucidez autoanalítica. De esta envidia y este odio que fecundó la búsqueda de elementos más puros para la poesía, a la fórmula *"escribir es vengarse"* que nos legara, sólo hay un paso. Envidia, odio, venganza... Para reconocer todos estos ingredientes en el amor del poeta simbolista por la música había que tener el coraje de tirar por la borda toda la idealización romántica del amor. Una prueba más de su acendrado amor a la verdad, que lo llevó a admirar en Mallarmé sus búsquedas formales y a poner al descubierto aquellas llagas que una actitud más convencional reputa

⁴ Poesía pura. En: Política del Espíritu.

tradicionalmente negativas. Pero "*a un verdadero poeta le es imposible ser ingenuo*"⁵.

¿Contradicción real o aparente en los ideales simbolistas? Por un lado se declara que "*el poeta se consagra y se consume... en definir y construir un lenguaje en el lenguaje*" y por otro se reconoce que esta palabra (poética), extraordinaria se hace conocer y reconocer por el ritmo y las armonías que la sostienen y que deben hallarse tan íntimamente e incluso tan misteriosamente ligadas a su generación, que el sonido y el sentido no pueden separarse ya y se responden indefinidamente en la memoria"⁶. Al punto de que la poesía de Baudelaire vale porque "*conserva y desarrolla casi siempre una línea melódica admirablemente pura y una sonoridad perfectamente sostenida que la distinguen de toda prosa*"⁷.

Estariase en presencia, pues, de un ideal, y por tanto, como acontece con todo ideal, inalcanzable, ya que para aislar la poesía de todo contacto con la madre tierra literaria, para protegerla de todo roce con elementos espurios, de todo lo que puede ser dicho en prosa, para preservarla de toda proximidad denigrante con lo familiar y humano, que cualquiera podría escribir y que hace que cualquiera se reencontre en la literatura, debe transmutarla en música,

⁵ Situación de Baudelaire. Variedad I. Losada.

⁶ Ibid., Ibid.

⁷ Poesía pura. Política del Espíritu.

es decir, debe matarla para transformarla en otra cosa. *"Una verdad de esta especie (la poesía pura), admite con amargo realismo nuestro poeta, es el límite del mundo; no es posible establecerse en ella. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida"*⁸. ¿No se encierra aquí una de las claves de aquella frustración que un ideal tan extremo llevó a Rimbaud a escribir en un momento de extrema desazón:

*Una tarde senté a la belleza en mis rodillas.- Y la encontré amarga.- Y la injurié.*⁹

Valéry nunca encontró amarga la belleza. Nunca la injurió. Es verdad. Pero la definió como "lo que desespera". ¿Está tan lejos? Menos intelectual, menos contenido, menos equilibrado, Rimbaud pasó fácilmente de la desesperación a la injuria. Ambos desesperaron, pero mientras el temperamento ardiente y exaltado se libera de lo que lo oprime, injuriando, el temperamento controlado y reflexivo lo sublima y le dedica su pasión filosófica.

Vuelve Valéry ahora sobre la frustración del ideal imposible: *"atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte,... hacia una belleza cada vez*

⁸ Ibid., Ibid.

⁹ Rimbaud, A. Una temporada en el Infierno.

más consciente de su génesis, cada vez más independiente de todo asunto y de los vulgares atractivos sentimentales tanto como de los groseros efectos de la elocuencia, todo este celo demasiado lúcido conducía tal vez a cierto estado casi inhumano... La poesía absoluta (es) como el vacío perfecto, o el grado más bajo de la temperatura, que no pueden alcanzarse y ni siquiera dejan aproximarse a ellos, como no sea a costa de una agotadora progresión de esfuerzos, así la pureza última de nuestro arte exige, a quienes la conciben, tan largas y tan rudas sujeciones que absorben toda la alegría natural de ser poeta, para dejarnos, tan solo, al fin, el poder de quedar siempre insatisfechos".¹⁰

Este texto, que por tantos motivos hace recordar a Nietzsche, habla del solitario, el creador que arde y se consume en la pira encendida por su propia mano. Este amor irrestricto por la verdad absoluta, esta vocación irrevocable por una belleza y una honestidad absolutas se vuelve, después de haber recorrido el periplo de sus posibilidades, contra su propio autor, y lo arroja a la llama purificadora. Es el martirio del perseguidor de todo absoluto.

Estas líneas cargan sobre sí la conciencia culpable de arrimar la luz pálida y mortecina de una linterna al chorro potente de un fanal. Cualquiera sea el mérito de un comentario que se haga sobre una obra original, tiene algo de festín macabro. Cuando no es una danza de pigmeos.

¹⁰ Poesía Pura.

Este pequeño alto en el camino se puede aprovechar para recordar que la intención última de este ensayo es mostrar al simbolismo como un precursor del formalismo que invadió luego el dominio de la lógica, la matemática, la filosofía y la ciencia natural. Y esto constituye una confirmación más para aquella gran intuición de Hegel cuando hablaba del espíritu de la época (*Zeitgeist*) y desde el cual se puede ver los distintos movimientos intelectuales, por lejanos entre sí que sean los campos de donde proceden, alimentán-dose de la misma agua y sales que son absorbidas por una raíz común, y recibiendo los rayos del sol a través de una misma hoja verde.

Una idea que se reitera en la obra de nuestro escritor es la de que la búsqueda del ideal de belleza y la cantidad de conocimientos arrojados en el transcurso del análisis de los medios de que se vale el espíritu creador para consumir su obra es más importante que lo logrado. Y la idea-límite de una poesía incontaminada en lugar de perder fuerza por ser inalcanzable, hace recordar los ideales de la razón de Kant que, aunque proponen metas inconquistables, guían sin embargo al entendimiento hacia lo loggable. Así, tanto la idea-límite de una poesía pura como la de los ideales de la razón se ofrecen como la estrella polar en la noche del navegante. Y, aunque sean tan poco reales como un espejismo, la luz que irradia el ideal en la noche de la búsqueda permite descubrir tesoros inesperados

en el camino, los cuales, como decía el poeta-sabio, suelen ser más importantes que lo que nos espera al término del camino. Hay tanto en el poeta francés como en el alemán una idea como la de que los medios interesan más que los fines. Es satisfactorio para el espíritu y tranquilizante, hallar esta congruencia en dos personalidades que vivieron en épocas y lugares tan distintos. Sometidos a distintas influencias llegaron a una misma conclusión. Una vez más, el espíritu se caracteriza por su universalidad y sólo puede respirar en un mundo sin fronteras. Suyas son estas palabras: *ubi bene, ibi patria*. Más allá de las fronteras del espacio y el tiempo forjadas por y para la mezquindad de una visión estrecha, los espíritus universales siempre se han buscado y, aún sin hacerlo, se encontraron sin saberlo.

Todo lo que se busca en la soledad del espíritu aparece, así, idealizado. Lo que se puede rescatar es ese mismo esfuerzo, no su producto. O, no tanto.

Este afanarse en pos de una poesía absoluta y su metempsicosis musical, que debiera haber sido su resultado, es expresión de dos corrientes. Por un lado, acentuar la importancia de la forma, por encima del contenido, se constituye en expresión del racionalismo. Por otro, aquel pitagorismo que, a través de Platón, llegó a nuestros días como tendencia de toda ciencia a la matemática. No hay ciencia sin matemática, reza la epistemología racionalista. Más aún: se trata del principio funda-

mental del racionalismo filosófico. Pero parece que esta convicción, la de que la matemática es indispensable para la ciencia, convive con la otra, la de que no hay arte sin música. La fórmula secreta que vincula estos dos fenómenos parece ser el pitagorismo, es decir, aquella doctrina en la que las cosas son números, números que dan cuenta de la armonía cósmica y en la que la música aparece como un puente entre el arte y la ciencia, ya que si hay una relación cuantitativa entre las longitudes de las cuerdas y los sonidos que producen, y si la matemática es el alma de la ciencia, hay que concluir que una misma esencia fusiona dos orbes. La fuerza de esta fusión es tan grande que resiste el paso del tiempo, pues lo único que cambia, de los griegos a los modernos, de Pitágoras a Descartes, es el lugar en que se produce esta simbiosis: afuera, en el mundo, para los griegos; adentro, en la razón, para los modernos. Si para el pitagórico la música y las matemáticas estaban afuera, en el universo, haciendo de éste un cosmos, para el cartesiano están adentro, en el método, en el espíritu. El poeta simbolista se empeña, en este punto, en mostrar que los modernos están errados y hay que escuchar a los antiguos; hay que dejar la matemática de la física por la matemática de la música, e invitar al hombre a hacer un paseo.

...entre bosques de símbolos...

que lo contemplan con miradas familiares.¹¹

Este pitagorismo es el que anima las búsquedas del poeta simbolista, que se halla atacado "*por esas imágenes de una extraña matemática... que la sinfonía libera, diseña o fulmina...*". Avanza atormentado por dudas y cuestionamientos, hechizado por "*el demonio de la lucidez, el genio del análisis*"¹². Estas aguas turbias donde naufraga un esquife, sólo sirvieron de desafío. La dificultad arredra al débil; acicatea al fuerte. Después de cada oleada de duda, que amenaza arrojar al abismo todo el trabajo, el análisis se agudiza. Nuestro poeta avanza sorteando obstáculos para "rescatar (para su poesía) la virtud de la música".

El simbolismo sería, entonces, en teoría al menos, es decir, en su poética, resultado de la confluencia de dos tendencias: pitagórica, una, que requiere consubstanciar la poesía con la música a través de la matemática; racionalista, la otra, que destaca el concepto sobre la intuición, la forma sobre el contenido. De ellas extrae su impulso crítico contra el arte romántico. Se las puede ver como dos ramas de un mismo tronco: gnoseológico, uno; estético, el otro. El tronco es el culto de la forma dissociada de la materia, abstracción sin vida, válida sólo en teoría. La forma es el Dios frío de este culto. Verdad y belleza obedecerían, así, a una

¹¹ de "Correspondencias", poema IV de Spleen e ideal, de Baudelaire.

¹² P. Valéry. Situación de Baudelaire.

misma fórmula: un equilibrio ideal, nunca plenamente alcanzado, sólo apenas rozado, entre materia y forma. Tanto en la ciencia como en el arte, el énfasis puesto en una u otra conducen a deformaciones. Desprendidas de la tríada platónica del Bien, lo Verdadero y lo Bello, devenidos, con el tiempo, en los tres trascendentales escolásticos, fuente donde repuso sus energías desfallecientes el misticismo de todos los tiempos, expuestas a los avatares de las modas, esta relación entre materia y forma vuelve al tapete siempre, nutriendo con su rica problemática, las más serias y áridas reflexiones filosóficas y estéticas. Ella es, en efecto, un tema candente en la moderna filosofía de la lógica y la matemática, y fue objeto de debate interminable entre los teóricos del arte durante más de un siglo.

El énfasis excesivo en la forma condujo al simbolismo literario. Y en el dominio del pensamiento objetivo, a una filosofía que ya no es nada fuera de la lógica y la matemática. El énfasis en el contenido condujo a los desbordes románticos y figurativos; hipertrofia de la melodía, predominio neto del dibujo, imágenes intuitivas mecánicas en la ciencia de la naturaleza, que concluyó en una visión determinista, hasta que la interpretación objetiva, estadística, más formal y abstracta moderó el impulso reencauzándolo, desantropomorfizándolo y abriéndole posibilidades de hacer nuevos descubrimientos.

Las dos tendencias se frenan mutuamente. De un equilibrio entre ambas surge el armonioso proceso evolutivo, siempre una transacción, un compromiso que resuelve transitoriamente el conflicto de dos tendencias en pugna.

El formalismo -poético o matemático- es el fruto de uno de los dos énfasis, el que logró hacer privar la estructura pura sobre lo temático.

Pero si se elimina el contenido "*quedan puras formas lógicas y no conceptos puros del entendimiento*"¹³, sólo quedan esquemas vacíos. ¿Qué nos dice de este objeto el saber que está incluido en el conjunto universal que obedece al principio de identidad, según el cual todo individuo es idéntico a sí mismo? ¿Sabemos algo de este individuo si sabemos que no puede ser y no ser al mismo tiempo y al mismo respecto? ¿que sabemos de átomos, mamíferos, y galaxias si sabemos que tienen en común que obedecen al principio de no contradicción y al de tercero excluido? ¿Qué sabemos de Baudelaire si sabemos que no puede ser Baudelaire y no-Baudelaire a la vez? Tanto valdría decir Baudelaire como decir este mosquito que me pica o esta máquina de escribir donde estoy garabateando estas tonterías aquí y ahora. Si sólo nos quedamos con la forma, sólo tendríamos leyes lógicas, pero no leyes del mundo, de la naturaleza, de los fenómenos. Si sólo

¹³ Kant, Crítica de la Razón Pura.

nos quedamos con la forma, hasta llegaría a desaparecer la diferencia entre la ciencia y el arte. En su voracidad por la universalidad, el formalismo vacía de contenido a los conceptos, que quedan como meras posibilidades huecas que hay que rellenar y vitalizar. Sin la universalidad no habría ciencia, es verdad. Pero con la universalidad sola, tampoco la hay. La crítica inversa vale para el particularismo que enfatiza el contenido, la materia del fenómeno, lo sensible, lo individual. Esto conduce a una simple casuística, que tampoco merece el nombre de ciencia, sino sólo descripción de casos individuales.

Hubo una época en que la fórmula: *la ciencia busca lo universal; el arte, lo particular*, parecía acallar las inquietudes suscitadas por la diferencia entre las dos provincias del espíritu. Pero el optimismo epistemológico suscitado por la fórmula se desvanece en el acto al reconocer la universalidad ínsita en el concepto de forma artística, el concepto estético de la forma. Sólo de la armonía entre materia y forma, que no es homologable con la diada universal-particular, puede surgir una ciencia y un arte que llenen las aspiraciones de verdad y belleza, aspiraciones que hacen más a la esencia del hombre que su carácter de bípedo implume o la oponibilidad del pulgar.

En el otro extremo del formalismo, contrapuesto a éste, se encuentra el acento en lo individual, en lo personal y biográfico, en lo único e incompartido, que ve en cada hombre "un ensayo único e

irrepetido de la naturaleza". Si no se contrabalancea esta tendencia, se va a parar a una fenomenología puramente descriptiva, a la colección de casos, al amontonamiento de descripciones, se fomenta el irracionalismo, el misticismo de lo único e incomparable, estamos en pleno culto del misterio, de lo inefable, donde pretender explicar es visto como una manifestación de una grosera insensibilidad incapaz de apreciar la riqueza de la individualidad inimitable. Para esta perspectiva, nada más burdo que pretender una comprensión basada en un conocimiento de la relación de causa y efecto. Hay que echar a la razón por la borda: ¡viva el impulso!, ¡viva la espontaneidad!, ¡viva el caos danzante de las infinitas individualidades inexplicables que pueblan el universo y guardarán su secreto *per secula seculorum!* Desde este punto de vista, "si la poesía no nace espontáneamente como nacen las hojas del árbol, es mejor que no nazca de ningún modo"¹⁴ y que la poesía nace con el hombre (no textual) son declaraciones de principio del romanticismo. A los cuales replicará, con el correr del tiempo, Valéry: "Sólo amo el trabajo del trabajo, los comienzos no me gustan... Lo espontáneo... nunca me parece bastante mío..."¹⁵. Dos estéticas que se sacan chispas: ¿la poesía es expresión de la imaginación o

¹⁴ J. Keats. Carta a J. Taylor del 27-2-1818.

¹⁵ P. Valéry, Prólogo a El Cementerio Marino. Alianza.

fruto del trabajo intelectual? A la doctrina de que "*el nacimiento de la poesía es contemporáneo al origen del hombre*"¹⁶ se contrapone la concepción según la cual "*ningún detalle de (la) composición puede asignarse a un azar o una intuición (y que la obra se desarrolló) con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático*"¹⁷.

Habría que pensar de nuevo en Kant, para quien concepto sin intuición es vacío e intuición sin concepto es ciego. Esto, válido en la teoría del conocimiento, sería aplicable en teoría del arte, donde, parafraseando a Kant se podría decir, *mutatis mutandis*, que forma sin contenido no dice nada, y contenido sin forma dice cualquier cosa. Un teórico del simbolismo, kantianizado, vería en el primero la fórmula del clasicismo, y en el segundo, la del romanticismo. Pero, para poder juzgar así, debería olvidar que su mismo simbolismo, al poner el acento, gradualmente, cada vez más, en la forma, termina apareándose al clasicismo. Quizá en Baudelaire, nacido en pleno auge del romanticismo y del que sin duda se nutrió, el simbolismo esté cerca de ese equilibrio kantiano, que se perdió al llegar a Mallarmé.

En aquella teoría del conocimiento, el entendimiento, por sí mismo, no puede intuir nada; y los sentidos no pueden pensar nada. Sólo cuando

¹⁶ Shelley, Defensa de La Poesía, Emecé.

¹⁷ E. A. Poe, Filosofía de la Composición.

ambos se juntan se tiene conocimiento. Cuando se retuvo uno solo de estos dos elementos, se incurrió en el error del racionalismo tradicional, que intelectualizó el fenómeno, o en el error del empirismo, que sensificó el concepto. El criticismo kantiano evita ambos errores haciendo derivar el conocimiento de las dos fuentes. Ahora: si se reconoce en el concepto la forma del conocimiento, y en la intuición, su materia, se ve su fructífera aplicación a la estética, pues la relación epistemológica entre concepto e intuición tendría su paralelo en la relación estética entre materia y forma.

Las implicaciones filosóficas del simbolismo literario se aclaran, así -al menos ésta es la ilusión que engendró este ensayo-, a la luz de sus relaciones con el simbolismo lógico y el formalismo, que tiende a crear una matemática sin contenido, sin número, sin espacio, una matemática teórico-estructural. El simbolismo lógico es la obra del "animal simbólico" y la lógica simbólica hace rato dejó de ser vista como un curioso apéndice a la lógica silogística y apofántica para ser reconocida, finalmente, como un redescubrimiento de la semiótica estoica, que integra en su amplio continente la silogística aristotélica. Debe verse algo más que una coincidencia significativa en la contemporaneidad de los análisis formales de los poetas puros y los trabajos que buscaban una matemática liberada de toda intuición, puramente intelectual, que querían una pura teoría de las

formas en la cual no estuvieran vinculadas las cantidades con sus imágenes, los números, así como los esfuerzos de los físicos por liberarse de modelos mecánicos y reemplazarlos por modelos abstractos, matemáticos, inobjetivables, lo cual, al ahorrar a la ciencia la necesidad de ofrecer una "imagen de la naturaleza", la desantropomorfizaba, reforzando su poder explicativo y predictivo. Análogamente, el análisis formal, al liberar a la poesía de las imágenes a las que la encadenaba el lenguaje ordinario, le permitía reforzar su poder de sugestión, el encanto que instauraba un nuevo orden de belleza suprema.

Pero este formalismo tenía, como todo esquema, sus limitaciones, que pronto se echaron de ver. Pues así como un ser viviente es esqueleto y músculo, carne y sangre, nervio y víscera, una obra, una teoría es una asociación de contenido y forma, argumento e idea, fenómeno y esencia. Si se la despoja de contenido se reduce a un esqueleto sin vida, a un molde sin vestido, una horma sin zapato, un universo sin materia, un espacio vacío, una nada de nada. La obra quedará nonata para siempre. Y a este exceso se llegó, pues se llegó a decir que la verdadera obra sólo existe en el espíritu, que lo mejor queda siempre en el tintero. ("Las obras son residuos muertos..."). La sola exteriorización de la idea es una deformación. Su efecto es deprimente. La verdad y la belleza serían inefables, incomunicables. Es el misticismo del arte por el arte, que encierra al artista en una torre de marfil y

hace un arte de élite. Las investigaciones formales de la poesía pura renovaron esta agitación y pronto se puso en boga decir que la substancia poética es inefable y no se la puede expresar, es inconceptualizable.

Estos son los excesos a los que condujo la "ruptura racionalista" del equilibrio materia-forma, la ruptura en favor de la forma. Constituye una reacción a la "ruptura romántica" de dicho equilibrio, que se había hecho en favor de la materia, el tema, la narración. En el dominio de la matemática, esta ruptura romántica en favor de la materia creó una tendencia geométrica, representativa, intuitiva; la ruptura racionalista en favor de la forma creó una matemática abstracta, formal, deductiva.

Formalizar y musicalizar se habían unido -fundido, habría que decir- en una misma empresa y una misma paradoja, ya que se usaba la palabra para expresar la desconfianza en la palabra. Se había entrado en la zona donde se hacía claro el conflicto entre el impulso a sobrepasar la palabra convertida en forma, en música, y la convicción de que ninguna vivencia profunda era expresable. La clave de este conflicto se hallaba en la misma estructura ambigua del lenguaje, que hace que todo lenguaje especializado, fuese el de la filosofía, el de la lógica o el de la poesía, sea el resultado de una lucha entre la tendencia al desorden y la ambigüedad inherente al lenguaje de la vida cotidiana y la aspiración a

"depurar el lenguaje de la tribu" y forjar, así, un instrumento que permita penetrar en un mundo superior donde reina la belleza y la verdad sin máculas. Este conflicto, común a toda obra, pues interviene en su génesis, es el asunto de este poeta que quería librar a la poesía de todo asunto. Esta es la gesta que halló, aquí, su rapsoda. Esta aguda conciencia del choque entre la vivencia que busca exteriorizarse en una imagen, en una palabra, y el feroz orgullo intelectual que le niega ese derecho porque no está a la altura de la idealización forjada por el narcisismo, es el drama de toda creación y tiene su fundamento objetivo en la misma naturaleza ambigua del lenguaje. Pero nunca fue objeto de un análisis tan apasionado, nunca artista y crítico, fundidos en uno, habían chocado con tanta violencia. Por primera vez los dos gladiadores se levantan de la arena sin haberse vencido. La narración de esta epopeya fue el poema escrito sin versos por este enemigo de la epopeya. Así se vengó la poesía épica de quien quiso exilarla. Pues el protagonista de esta historia no pudo evitar que la lírica volviese a ser un género. Y autobiográfico, en sus pliegues más sutiles. No sólo la obra romántica habla de su autor. Hasta la más formal lo hace. Una obra, un género, un estilo se caracteriza por el esfuerzo para evitar que se trasluzca ese elemento. La excepción a esta regla dio origen al romanticismo. Lo cual no dejó de ser fustigado. El yo del autor romántico se deleita en ponerse en primera

persona. El romántico no lucha contra el narcisismo. Se entrega ingenuamente a él. Y en sus brazos suspira y expira. El temor al ridículo y el pudor, tras lo cual habla el orgullo, no lo podía tolerar. La crítica no lo perdonó y se ensañó con la ingenuidad narcisista de ese arte. Así nació, también, la crítica moderna. Sin ocultar su sadismo constitutivo. Al llegar a este otro lado de la luna, ¿habría que recomenzar todo de nuevo? ¿entonces nadie tenía razón?. Pues tanto el narcisismo criticado como el sadismo crítico subliman impulsos y no exceden los límites de lo autobiográfico. Pero no hay de qué asombrarse: la psicología siempre hace terminar de modo prosaico una historia que comienza en forma épica.

El simbolista, más orgulloso, más intelectual, más sutil, rechaza lo que el romántico acepta sin ofrecer resistencia. Este no sólo no oculta, sino que pareciera vanagloriarse de poder ofrecerse al lector como protagonista de sus desventuras: se solaza exponiendo sus quejas de amante no correspondido; la presencia del público no lo arredra, más bien lo alienta a llorar en la patria hollada por la avidez del extranjero. Exhibe impudicamente sus fracasos, sus llagas. Esto atrajo sin ambages su deseo de ser amado, odiado, honrado, despreciado, elevado, difamado por el lector. Al hacerlo, al desnudar su alma, pone al descubierto el alma del hombre, el alma del poeta simbolista, también, por lo tanto. Por eso, éste no lo puede

perdonar. Y se venga. Lo critica. Lo escarnece. Y se burla también del lector que sólo toma en sus manos el libro donde se encuentra a sí mismo. Se burla del autor que habla en el lenguaje del lector. Se burla del autor que escribe un libro que el lector podría haber escrito él mismo. Los encuentra vulgares. La prosa es "prosaica". Hay que denunciar esta vulgaridad. No se debe escribir para el vulgo profano. Hay que difundir esta perversidad. Y nuestro héroe descubre, entonces, que escribir es vengarse. ¡Magnífico! Pero ¿no es esto una peligrosa concesión al psicologismo? En este momento el orgullo de este esteticista, de este intelectual se doblega y confiesa que escribir es vengarse. Se descuidó y dejó una rendija por donde se coló la autobiografía, la psicología, la clínica, a la que antes había echado a puntapiés por la puerta. Esta confesión hace honor a la agudeza del análisis, que no excluye al propio yo. El verdadero poeta no es ingenuo, había dicho a propósito de Baudelaire. En fin, más que la venganza, el impulso motor de la obra parece ser el orgullo que, en su esfuerzo por evitar lo autobiográfico, lo íntimo, "los calzoncillos, las amantes, las bobadas", ha sabido encontrar la forma musical de un arte más puro, donde no aparezca nada de estas deleznable y "prosaicas" intimidades. El proyecto de una obra antibiográfica, anti-íntima, anti-sentimental, anti-emotiva, anti-romántica, en fin, estaba en la base de esta poética simbolista. Pero estaba condenada al fracaso desde

el vamos. Era una empresa imposible. Y la conciencia de esta imposibilidad fue fuente de torturas y perfeccionamientos formales. Como todo ideal vivido intensamente, cumplió su cometido sin alcanzarlo. El, que odiaba los héroes y mártires, se inmoló en holocausto a un ideal de una belleza más pura y "consciente de su génesis".

Estas búsquedas cavaron un abismo entre ese lector que cree desprevenidamente en la omniexpresividad literaria y el escritor consciente del hiato que se produce siempre entre pensamiento y lenguaje, el implacable delator de la corrosión a que había sido sometido el ideal de eternidad incorruptible de la literatura romántica.

Estos libros duros e implacables, severos y despiadados con el propio autor, en primer término, no encuentran un lector fácil -dice-, con un dejo de melancolía y orgullo que dan el sabor típico de la substancia en que hierve su pensamiento. De lo cual no era -no siempre, al menos- consciente, pues lo proyecta cuando ve en Baudelaire una mezcla de "solemnidad, calor y amargura". Acaba de encontrar su propia fórmula sin darse cuenta. Por un momento se ve reflejado en él. Los poetas se dan la mano a través del tiempo. Pero los hombres, los pensadores, ¡que abismo los separa! La amargura de Valéry no llega a ver en el lector un hipócrita, si se pudiera decir con toda la ingenuidad que requiere el caso, que veía un lector alrededor suyo. Más orgulloso que Baudelaire (-¿era posible?-) su

soledad poética le impide ver en el lector un hermano, hipócrita o no. No escribe para un lector. Ni siquiera para un escritor, aunque dedica o envía a Gide sus versos. ¿Para quién escribe este orgulloso insobornable, este solitario irreversible? Para sí mismo. ¿El colmo del orgullo o del pudor? Sin duda le hubiera gustado más que le preguntáramos para qué, y no para quién escribe. Quizá hubiera respondido: "para distender el arco tenso hay que disparar la flecha". ¿Dónde ubicar sus libros? ¿Cómo clasificar sus escritos en prosa? ¿Al lado de quién ponerlos? ¿A qué grupo pertenecen?

Hay libros egoístas, que no permiten que leamos otros después de ellos. Nos absorben, nos estrujan. Se apoderan de todos nuestros anhelos. No dejan ningún resquicio por donde podamos escapar. Son los libros-sanguijuela. Se alimentan de nuestros sueños como si fueran sangre. Nos devastan. Cuando nos largan, estamos anémicos. Nos sacuden, nos hacen avergonzar de nosotros mismos. Nos preguntan: ¿qué hemos hecho con lo que nos dieron? Libros que nos hacen sentir mezquinos, cobardes, que nos atraviesan como un cuchillo calentado al rojo; que nos juzgan, nos atenacean, nos aprietan el gaznate; de los que tenemos que -pero ya no podemos- huir, para recuperarnos y volver a respirar; que se mezclan con nuestra subsistencia, la que reclaman con avidez y que ofrecemos sin chistar. A este grupo pertenecen los de Virginia Woolf, Dostoievsky y Proust.

Los hay también serenos, olímpicos, que nos hacen enojar con los malvados y querer a los buenos; que nos hacen sentir grandiosos con los héroes y pobres diablos con los fracasados; fuertes con los poderosos, miserables con los débiles; eternos, con los reyes, mortales con los plebeyos. Subidos a sus alas nos elevamos a las alturas; montados en sus hombros descendemos a los abismos, pero siempre bien protegidos por una mano fuerte que no nos suelta. Hacen palpitar nuestros corazones con sus alegrías: los detienen con sus penas. Lloramos y reímos con ellos. Nos hacen sentir buenos, nobles, hinchan nuestro pecho de sagrados ideales, nos arrastran a afiliarnos a toda clase de cruzadas. Después de beber este vino que generosamente escancian en nuestro vaso, nos sentimos héroes, forzudos, valerosos defensores de causas nobles. Nos sentimos agradecidos. Justifican nuestras existencias. Lástima que sean tan breves. No importa: en la próxima completaremos las hazañas que dejamos inconclusas en ésta. Son libros-santuarios. A este grupo pertenecen los de Goethe y Dickens.

Pero hay otros, más difíciles de clasificar. Esquivos, escurridizos, ladinos, se burlan de las obsesiones clasificatorias. No son novelas, poemas, dramas, ensayos, tratados, manuales, diarios, ni filosofía, ni ciencia, ni literatura, ¿qué son? Sutiles y tortuosos, parecen halagar nuestra inteligencia desde sus primeras líneas. Entonces alargamos la mano

para adquirirlos y nos arriesgamos, pues como son huraños, no viven en sociedad y no hemos tenido la oportunidad de ser presentados. No sabemos qué ni quiénes son. Tememos equivocarnos. Por las dudas, practicamos el mutismo. El autor no se dirige a nosotros. Nos ignora. ¿Para qué comprarlos, entonces? Sería demasiado sencillo. Pronto nos asalta la pregunta: ¿para qué, ya que no se puede saber para quién fueron escritos? Y vuelve la curiosidad a picar. Hemos sido atrapados, finalmente. Nos llenó de dudas y recelos, nos encerró en este subsuelo un rato. En este momento empiezan a sonreírnos y nos hacemos la ilusión de que ya hemos crecido lo suficiente y podemos entenderlos. Nos invitan a entrar. ¿Dónde está la sala de conferencias? Nada. A lo lejos se ven unos atriles. ¿Se están burlando de nosotros? Vuelta a asaltar la duda. De nuevo al sótano. La convicción de que hemos caído en una trampa vuelve a apoderarse de nosotros. Creíamos haber capturado la Idea, el Pensamiento, pero en su lugar, oímos una extraña música que nos encanta. Es la música de un pensamiento que juega con nosotros. Inútil buscar los eslabones que los pudiesen ordenar en silogismos. ¿Pensamientos o acordes? ¿Ideas o melodías? ¿Filosofía o música? De golpe se nos ilumina el rostro. Empezamos a sospechar que nos quieren enseñar, sin preámbulos, a no dividir tanto las cosas, a no separarlas tanto en especialidades. La lección que nos están dando es que el verdadero espíritu no lleva etiquetas. Pero no

nos lo dijeron. Tuvimos que adivinarlo. ¡Menudo esfuerzo! Pronto sufrimos otro desencanto. Cuando creíamos haber aprobado el examen nos tratan como imberbes aprendices de hechicero. Disipada la ilusión descubrimos desalentados que no habíamos terminado nuestro período de iniciación y el mistagogo nos expulsa del sagrado recinto, porque nos considera indignos de empaparnos en sus sublimes misterios. Pero, ¡oh, impaciencia del corazón! No había tal rechazo. Nos habíamos apurado. Nuestra suspicacia, sabiamente despertada por este tipo de libros, nos había hecho una mala jugarreta. Con astucia diabólica se nos da a entender que depende de nosotros sentirnos aceptados o rechazados. Que también depende de nosotros tomarlo como literatura o filosofía, poesía o prosa. Y que debemos ir acostumbrándonos a la idea, si queremos tener trato con ellos, de considerar éstas como abstracciones de uso didáctico y nada más. Se podría decir que en esta tercera clase de libros se nos da a entender que en ellos no había nada que entender, en el sentido habitual, porque no son "materias" o "asuntos" pedagógicamente predigeridos. Pero entonces ¿no hemos aprendido nada? ¿Hemos perdido el tiempo? Nada de eso. Sólo que lo que había que aprender es que no siempre hay que entender, en el sentido de aprehender una determinada idea, teoría o fórmula, sino que hay que entender que a veces hay que dejarse encantar, es decir, dejarse llevar por una cosa aunque no

sepamos bien a qué atenernos, aunque no sepamos muy bien de qué se trata, si de una melodía que conduce a una idea, o de una idea que conduce a una melodía. El encanto consiste en dejarse mecer en este oleaje donde no se sabe, y no importa, si hay un pensamiento que canta o una melodía que piensa. Y así hemos aprendido que fue nuestra vanidad la que nos había hecho creer, innúmeras veces, que se podía llegar alguna vez al fondo de algo, que se podía apresar la esencia de una individualidad, agotar una idea, abarcar todas las implicaciones de un axioma, comprender todos los presupuestos de una proposición, aferrar la substancia de una imagen poética. Estos libros se ríen de nuestros esquemas-cepos y nos instan a andar por senderos no trillados, nos impulsan a aventurarnos por alturas escarpadas donde no hay pasamanos, donde nos espera lo insólito. Son libros-mistagogos, libros-anguila. Aquí en este rincón oscuro podremos poner los libros de Valéry.

Pero es hora de volver al tema. ¿Es que acaso lo habíamos dejado? ¿No estuvimos todo el tiempo con Valéry? Tratando inútilmente de clasificar sus libros. Sabemos ahora que son inclasificables, exigentes, esotéricos. El mago no se volatilizó después de enseñarnos sus triquiñuelas, como habíamos creído. Ahora vuelve para recordarnos que *pulchrum paucorum hominum est*. ¿Y con este altivo gesto aristocrático nos despide y abandona en nuestra desolada vulgaridad sin remedio? ¿No he-

mos aguantado a pie firme toda clase de ventiscas? ¿No nos hemos hecho acreedores a un trato mejor y a ser introducidos en su intimidad? Pero el mistagogo, el hechicero, no tiene intimidad. Es hueco por dentro. Aunque Valéry no es un mistagogo, no es un hechicero. Es el lector quien se sintió iniciado, hechizado por un tipo de libro que caracteriza, pero no agota a Valéry, que se nos vuelve a escapar. Porque ningún creador queda encerrado en un libro. Y ese algo más es el que incita a seguir buscándolo. Y así se renueva el diálogo. Que es lo importante. Porque en él se reabastece el espíritu para continuar. Que es lo importante.

Este conflicto entre poesía e inteligencia, en el que alguien creyó adivinar la esencia del problema que plantea Valéry, ético o estético, filosófico o psicológico, si bien universal, parece darse más específicamente en el poeta dotado de inteligencia crítica que se encuentra en el simbolismo. Aunque en nadie tal conflicto alcanzó la intensidad y la profundidad que hemos hallado aquí, y que se ha extrinsecado en su producción en prosa. El mismo ha suministrado elementos para que se lo considerara mas bien un clásico, como cuando define a este como el poeta crítico. Esto choca con otras dos definiciones suyas. En una de ellas ve en el clásico un escritor que rechaza la asociación de ideas. En la otra sólo reconoce un verdadero poeta en quien, además, hay una inteligencia crítica. La verdad es que su obra no se agota en el simbolismo

ni en el clasicismo. Aunque un punto debiera quedar claro: en la medida que clásico es el arte de la mimesis, Valéry no es clásico. El ideal artístico del simbolismo es la metamorfosis. Nada se opone tanto a la imitación como la estética del matiz, sobre el cual fundaba Verlaine su poética, en la cual decía, antimiméticamente, que "*la poesía debe acercarse a la música más que a la pintura o a la escultura*". Nada más lejos de un arte mimético que la música, lo cual, cuando no fue comprendido, originó algunos engendros antimusicales en que los instrumentos querían gorjear y trinar como el ruiseñor, o cacarear como la gallina. La poética musical de Verlaine reinó sin sombras hasta la llegada de Apollinaire, que invirtió la fórmula, iniciando así la segunda época de la poesía moderna.

Y ya que estamos en esto; ¿cuál es la verdadera oposición, clásico-romántico o romántico-simbolista? Pero la cuestión parece mal planteada. Para ciertos tópicos, romántico es lo opuesto a clásico; para otros, a simbolista. Por ejemplo, desde el punto de vista de su relación con la música, el romanticismo no se opone al simbolismo, con la salvedad indicada arriba. Lo difícil de encerrar en "ismos" estas cuestiones se echa de ver con sólo considerar que si el simbolismo reposa en el poder sugestivo, evocativo, de la palabra, más que en el comunicativo, en este punto está más lejos del racionalismo que el romanticismo, donde la palabra comunica contenidos.

Esta profesión de fe antirracionalista del simbolismo, se refuerza recordando su vertiente mística.

Es hora de recapitular. Los rasgos esenciales de la poesía pura para Valéry, se encuentran en su relación con la música y la matemática como se echa de ver en el siguiente texto, aún: "*la poesía es la ambición de un discurso que esté cargado de más sentido y mezclado con más música que el lenguaje ordinario*"¹⁸. Nada menos romántico que ver en "*la literatura ordinaria... (como) una aritmética, es decir, la búsqueda de resultados particulares...* (en tanto que estas búsquedas de Mallarmé) *parecen análogas al álgebra*"¹⁹. ¡Qué lejos del ideal de una poesía ingenua y sentimental! La prosa es fácil; la poesía, difícil, dirá. La poesía se relaciona con la inteligencia. En ella ve "*el juego supremo de la transmutación de las ideas*"²⁰. "*El (Mallarmé) ha sustituido al deseo ingenuo, a la actividad instintiva o tradicional (es decir, poco reflexiva), de sus predecesores, una concepción artificial, minuciosamente razonada, obtenida por un cierto género de análisis*"²¹.

Si un Novalis hubiese leído estas declaraciones, habría pensado que el espíritu racionalista del clasicismo y de la Ilustración había resucitado y quería

¹⁸ Pasage de Verlaine. Variété II, Gallimard.

¹⁹ Visite a Mallarmé. Op. Cit.

²⁰ Ibid, ibid.

²¹ Lettre sur Mallarmé.

destruir la poesía. Y se hubiera puesto algodón en los oídos al oír decir que un poema es una fiesta para el intelecto. El poeta puro "*puede reconstituir todo el sistema de la poesía por medio de nociones puras y distintas...*". Por fin, para terminar, por ahora, con esta avalancha mallarmeana, y para recuperar la imagen de Valéry-poeta, quizá mas típica que la del Valéry-poeta, vale la pena retener la siguiente referencia que pone, una vez más, la reflexión crítica sobre el trabajo intelectual que demanda un poema por encima de su composición, para horror de las almas tiernas y soñadoras: "*...(las) bellezas (de los poemas de Mallarmé) palidecían ante la idea que ellas me daban de su trabajo oculto... (y) si debiera escribir, me gustaría infinitamente más escribir con toda conciencia y en estado de entera lucidez cualquier cosa débil, antes que dar a luz a favor de un trance y fuera de mí una obra capital entre las más bellas*". (*Lettre sur Mallarmé*).

CAPÍTULO II

QUÉ LE REPROCHA VALÉRY AL POETA ROMÁNTICO

¿Qué es lo que verdaderamente reprocha Valéry al romanticismo? El hizo una valiosa contribución al conocimiento del alma humana al decir que el secreto del desprecio está en la envidia. Aplicando, ahora, este resultado a sí mismo, podría preguntarse que envidia está en la base de su desprecio por el romanticismo. Para él el *roman* lo leen los aburridos y el aburrimiento se cura leyendo novelas, "romances", historias insustanciales. ¿De qué envidia se defiende despreciando al escritor romántico? ¿Acaso de la emotividad, reprimida en el intelectualismo abstracto del poeta del conocimiento? ¿De la naturaleza maternal que crea vida sin estrujarse el cerebro? ¿Es este el desprecio que siente el espíritu por la naturaleza, cuyo poder maternal secretamente envidia, entretanto? ¿Entonces era verdad que el hombre escribe libros

porque no puede tener hijos? Si la mujer es *ennemie de l'esprit*²² y el romanticismo es la exaltación de la naturaleza, de lo emotivo, lo femenino, entonces el romanticismo es enemigo del espíritu. Así se enrolla un silogismo que movió muchos hilos de esta trama.

En solidaridad con este tema, fustiga también el optimismo. "Los optimistas escriben mal"²³, declara. Si se tiene presente que la ética romántica descende del optimismo de Rousseau y su doctrina de que la naturaleza es buena, entonces la amonestación a los optimistas es una crítica elíptica al romanticismo.

Entre el aforismo de Gide: "la mujer es natural" y el de Valéry: "la mujer es enemiga del espíritu" hay un nexo claro: la mujer es enemiga del espíritu porque representa la naturaleza, y es la naturaleza la que, pese a los esfuerzos contemporizadores de Hegel, sigue oponiéndose al espíritu. En el trasfondo de la crítica simbolista al romanticismo late la antigua doctrina androcéntrica en la cual la mujer encarna la naturaleza y el hombre, el espíritu. En la trastienda del desprecio de los teóricos de la poesía pura hacia el romanticismo estaba el viejo conflicto, que sigue sin síntesis dialéctica, entre el hombre y la mujer. El sentimiento de superioridad desde el que la estética simbolista juzga al

²² Mauvais pensées et autres. Gallimard. pág. 67.

²³ Ibid, pág. 39.

movimiento romántico es otra expresión histórica, cultural, del complejo androcéntrico. Este androcentrismo sería una de las raíces de las cuales se habría nutrido el simbolismo y su desprecio por los valores estéticos del romanticismo. Estas raíces se hallaban cerca de la superficie y no fue necesario escarbar demasiado para encontrarlas. La exaltación narcisista y androcéntrica de la propia virilidad espiritual frente a lo natural femenino y en competencia con su creatividad maternal, que despierta la envidia masculina, habría sido la fórmula secreta del desprecio de los protagonistas de la poesía pura hacia el romanticismo. El desprecio por el *roman* romántico, que se lee para matar el tiempo²⁴, que se escribe en lenguaje ordinario, que mira sin microscopio y sin polarímetro, cuya psicología no sobrepasa la que puede verificar la observación particular accidental²⁵, fue una máscara que no supo disimular el prejuicio del que se nutría.

¿Sabrá hacerse disculpar la psicología por esta intrusión en el antro del esteticismo más acendrado? Se puede ver la mueca despectiva de los despreciadores de la prosa por este trozo de verdad "prosaica". Creer que poner al descubierto sus raíces terrenales, desmerezca lo que se eleva, es olvidar que sólo en el trabajo para vencer lo que se

²⁴ Mauvais pensées et autres, pág. 35.

²⁵ *ibid*, 37.

nos resiste está el secreto del crecimiento. La civilización, al ofrecernos su confort, nos ahorra el esfuerzo, matando, así, una posibilidad de desarrollo.

Para un dios todo es fácil. Por eso los dioses no escriben poemas ni pintan cuadros. Lo tienen todo hecho. Le toca al hombre hacer el esfuerzo. Si el hombre no tuviera barro en los pies no haría esfuerzos para sacudirlo. No surgiría una obra. No hay que maldecir, entonces, este barro. Es la materia que se sublima en el arte. De él se alimenta el espíritu. El espíritu que oye con repugnancia cómo lo explican hecho de materia instintiva, es como el hijo que se avergüenza de su madre. Hay una incomprensión en la base de la renuencia del esteticismo hacia la psicología. Esta renuencia tiene precisamente bases irracionales que motivaron las búsquedas formales de los poetas simbolistas. El formalismo esteticista encuentra aquí una de sus claves.

Cuando la psicología proporciona la teoría que muestra en la regresión del yo a aquella estructura en la cual se encuentra la disposición creativa, o cuando hace ver en el arte una reparación de objetos dañados en la fantasía, apenas se ha rozado el misterio, pues no se habla de otra cosa que de materiales humanos. Con la primera teoría la psicología no hace más que reencontrarse con la idea favorita entre los románticos, que veían en el niño aquella capacidad cuya reconquista permitiría

al adulto adueñarse de, o recuperar la imaginación creadora que se explayaba en la fantasía y el juego infantiles contribuyendo, a su manera, y por otro lado, a la idea que se expresa en el verso de Wordsworth:

El niño es padre del hombre²⁶.

En un ejemplo de convergencia de lo estético y la psicología romántica tranquilizadora sobre el espíritu de la creación que se cree en el deber de vigilar con celo la entrada del santuario para preservarlo de la mirada indiscreta de la ciencia. El antipsicologismo del simbolismo literario planea más alto, y se encuentra con el antipsicologismo de la semántica formal y la fenomenología.

La diferenciación entre arte y locura preserva a la primera de toda contaminación psiquiátrica en la teoría de la regresión, que asigna a la primera una regresión controlada, y a la segunda, incontrolada. Sólo tienen en común la regresión, que el artista comparte con el sujeto perturbado y es el fundamento de la empatía suya con éste. El tonto se ríe del loco; el artista, no. Al tornar borrosa la frontera entre arte y locura, entre normalidad y anormalidad psíquicas, el psicoanálisis permite penetrar en el otrora vedado dominio de la psicopatología del arte y del genio, misterio in-

²⁶ Verso con que se inicia la Oda: Atisbos de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia.

sondable para la psiquiatría clásica, cuyas lagunas se llenaban de demonios y poseídos, de extraños comercios íncubos y súcubos. Por todo ello el artista no desprecia al loco. Porque en ambos se desatan potencias elementales, al servicio de tendencias creativas en un caso; destructivas, en el otro. Sublimación, regresión y reparación son las tres nociones que se ofrecen al teórico del arte. Ninguna de ellas daña la imagen de alta espiritualidad que nimba la obra. Además de esta zona de intersección, genio y neurosis tienen sus propios predios.

Debajo del reproche de facilismo, de falta de esfuerzo y rigor, lo que Valéry reprochaba al romanticismo era, entonces, falta de vigor y virilidad, deficiencias que el androcentrismo no puede perdonar y cuyas razones no se pueden perseguir acá sin salir de los objetivos perseguidos. Este androcentrismo se transfiguró en una poética que, como la de la poesía pura, ha de fustigar siempre a una concepción para la cual *"al hacer poesía uno siempre es ayudado y hasta arrastrado por el ritmo de las cosas exteriores porque la cadencia lírica es de la naturaleza: las aguas, el viento, la noche..."*²⁷. A lo cual contesta, con reluctancia, o indiferencia, así: *"Sólo amo el trabajo del trabajo... La literatura no me interesa, pues, profundamente, sino en la*

²⁷ Rilke, R.M. Cartas a Rodin. Ed. Leviatán.

medida en que ejercita el espíritu en ciertas transformaciones...²⁸"

¿Qué le reprocha Valéry, entonces, a los románticos? ¿Su embeleso ante la inocencia infantil? ¿Su exaltación de la poesía ingenua ("*un poeta nunca es ingenuo*")? ¿Su condescendencia y complicidad con la ramplonería del vulgo profano para procurarse sus lágrimas y suspiros? Esta es la superficie del reproche. Si se rasca un poco el velo, se encuentra el reproche androcéntrico: que la mujer, por representar a la naturaleza, es enemiga del espíritu, y como es ella la que insufla la imaginación romántica, su musa es la causa de una literatura mojigata y lacrimógena, llena de peroratas y moralejas. ¿Qué le reprocha al romanticismo esta poética? ¿Nada más que la incapacidad crítica que los llevó a confundir poesía con prosa, belleza con verdad, arte con naturaleza? ¿No lo empuja un motivo más íntimo y vital, que apenas trasparece tras el reproche estético y filosófico? Los adalides de la nueva poética le reprochan al romanticismo el no distinguir entre naturaleza y espíritu, entre azar y determinismo, entre espontaneidad y mecanismo, entre sensibilidad e intelecto, entre poesía y literatura, entre el lenguaje de la tribu y un lenguaje purificado. Les reprocha no haber visto ámbitos o, mejor, niveles de lenguaje. Les reprocha no haber distinguido al poeta del

²⁸ Valéry. Prólogo a "El cementerio marino". Alianza, pág. 17.

novelista, al poeta del filósofo, al poeta del sacerdote, al poeta del juez, al poeta del hombre de ciencia y del héroe de la historia. Se podría ilustrar estas distintas tesis, que configuran una especie de estética de la confusión, visto con ojos analíticos y contraponerles, vis-a-vis, las visiones opuestas de una estética de la discriminación. Se tendría, así, un cuadro quizá un tanto bizarro formado por diadas antitéticas, algo así como un esquema predialéctico de tesis y antítesis, como el siguiente. A ratos se parecerá a un contrapunto, a una payada donde las tesis son románticas y las antítesis son valerianas (simbolistas).

-Tesis romántica-

La división popular en prosa y verso es inadmisibile²⁹.

-Antítesis simbolista-

La poesía se distingue de la prosa en que no tiene ni las trabas ni las licencias de ésta. La esencia de la prosa es perecer, es decir, ser "comprendida" o, lo que es igual, ser disuelta, destruida sin remedio, enteramente reemplazada por la imagen o por el impulso que significa según las convenciones del lenguaje. Pues la prosa sobreentiende siempre el universo de la experiencia y de los actos, universo

²⁹ Shelley. Defensa de la poesía. Emecé, pág. 18.

en el cual -o gracias al cual- nuestras percepciones y nuestras acciones o emociones han de acabar correspondiéndose o respondiéndose de un solo modo: uniformemente³⁰.

-Tesis-

Prosa y poesía no se diferencian entre sí respecto a la ambigüedad.

-Antítesis-

La prosa excluye la ambigüedad; la poesía se nutre de ella. Porque se mueve en un *"universo práctico, (el que) se reduce a un conjunto de fines. Logrado su objetivo, la palabra expira... (Este universo) impone que se proceda por el camino más corto y sofoca lo antes posible las resonancias de cada acontecimiento que se produce en el espíritu... Pero la poesía exige o sugiere un universo muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia puede más que la casualidad, y la forma, lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser como reexigida por éste. La idea reivindica su voz. (De ello resulta una diferencia extrema entre los momentos constructores de prosa y los momentos creadores de poesía)*³¹"

-Tesis-

³⁰ P. Valéry. prólogo a "El cementerio marino". Alianza, pág. 21.

³¹ *ibid*, 21s.

La distinción entre poetas y escritores en prosa es un error vulgar"³².

-Antítesis-

Cuanto más se ajuste un poema a una poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer. Resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte...³³ "Las ideas que figuran en una obra poética no juegan el mismo papel, no son en absoluto valores de la misma especie que las ideas de la prosa.³⁴"

-Tesis-

"...ser poeta es aprehender lo verdadero y lo bello..."³⁵

-Antítesis-

"...el propósito Verdad, o satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión, o excitación del corazón, aunque alcanzables hasta cierto punto en poesía, lo son mucho más fácilmente en prosa.³⁶"

-Tesis-

³² Shelley. Op. cit. 20.

³³ Valéry. Op. cit. 22.

³⁴ *ibid*, 27.

³⁵ Shelley. Op. cit. pág. 14.

³⁶ E. A. Poe.

"...el lenguaje (mismo) es poesía.³⁷"

-Antítesis-

El lenguaje (común) es práctico, se mueve por fines; es prosa.

-Tesis-

"...Los poetas, conforme a las circunstancias de época y nación en que aparecieron, fueron llamados, en las primeras edades del mundo, legisladores o profetas; y un poeta esencialmente comprende y reúne ambos caracteres. Porque no solo contempla intensamente el presente tal como es, y descubre aquellas leyes conforme a las que asimismo columbra el porvenir en el presente, y sus ideas son gérmenes de la flor y el fruto de tiempos venideros"³⁸.

-Antítesis-

"...la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema..."³⁹

-Tesis-

"...los poetas, ...no sólo son los autores del lenguaje y de la música, de la danza, de la ar-

³⁷ Shelley. Op. cit. pág. 14.

³⁸ Ibid., 15

³⁹ Poe, E. A. Filosofía de la composición.

quitectura, de la escultura y de la pintura; son asimismo los instituidores de leyes y los fundadores de la sociedad civil...⁴⁰"

-Antítesis-

"Todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo cual la Verdad nada tiene que ver"⁴¹.

-Tesis-

Todo lo que existe en la naturaleza existe en el arte⁴².

-Antítesis-

La naturaleza es desorden, caos; el arte es orden.

-Tesis-

"...La crueldad, la envidia, la venganza, la avaricia, y las pasiones que son malas por su esencia, jamás han tenido parte en las censuras vulgares a la vida de los poetas"⁴³.

-Antítesis-

⁴⁰ Shelley. Op. cit.

⁴¹ Poe. El principio poético.

⁴² Víctor Hugo. Prefacio a Cromwell.

⁴³ Shelley. Op. cit.

...El orgullo, la venganza, la envidia secreta que hay en el desprecio, sin todo eso no hay poesía, no hay literatura: "Todo escritor se venga como puede de alguna injuria de la suerte"⁴⁴. Poemas enteros de Baudelaire entran en esta antítesis.

-Tesis-

"...(los poetas) son los maestros, que ponen en cierta propinquidad con lo bello y lo verdadero esa aprehensión parcial de las potencias del mundo invisible que se llama religión.⁴⁵"

-Antítesis-

"...(La) didáctica (de Longfellow) está por completo fuera de lugar. Ha escrito brillantes poemas... por accidente⁴⁶"

-Tesis-

"La poesía puede definirse como la expresión de la imaginación⁴⁷"

-Antítesis-

Un poema es una fiesta del intelecto⁴⁸.

⁴⁴Valéry, P. Stendhal. En Variedad. E. Losada, pág. 73.

⁴⁵ Shelley, op. cit.

⁴⁶ Poe. Longfellow.

⁴⁷ Shelley. Op. cit.

⁴⁸ Valéry.

-Tesis-

"Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo⁴⁹."

-Antítesis-

El poeta es un artesano de la lengua⁵⁰.

-Tesis-

"El lenguaje, el color, la forma y los hábitos de la actividad civil y religiosa constituyen, todos, la poesía."⁵¹

-Antítesis-

El poeta sólo tiene que ver con el lenguaje. Anhela "depurar el lenguaje de la tribu"⁵².

Uno de los temas donde el contrapunto se hace más antagónico, es en el de la inspiración.

-Tesis-

...La poesía obra de una manera divina e imperceptible, mas allá y por encima de todo saber cons-

⁴⁹ Shelley. Op. cit.

⁵⁰ Valéry.

⁵¹ Shelley. Op. cit.

⁵² Mallarmé.

ciente". "Los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprehendida.⁵³"

-Antítesis-

"La mayoría de los escritores -y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre entre bambalinas. Pero la verdad es muy otra, ya que ningún detalle (de El Cuervo) puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió...con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.⁵⁴"

-Tesis-

"Los protagonistas de la historia, las instituciones, las gestas, fueron a la vez poetas y actores de estos dramas inmortales.⁵⁵"

-Antitesis-

El poeta verdadero sólo quiere crear un lenguaje dentro de un lenguaje.⁵⁶

⁵³ Shelley. Op. cit.

⁵⁴ Poe, Filosofía de la composición.

⁵⁵ Shelley. Op. cit.

⁵⁶ Valéry.

En este contrapunto o payada se puede echar una mirada a vuelo de pájaro sobre las diferencias que oponen a dos cosmovisiones antagónicas. Por un lado aparece una imagen cósmica del poeta como protagonista de una epopeya cosmogónica. Se trata, evidentemente, de una hipertrofia romántica de la figura del poeta. El origen de esta descripción se halla en un estado de exaltación del Yo. En este estado de elación el Yo romántico se fusiona con el cosmos y sus avatares.

Ocurre, de este modo, que se pone de manifiesto una de las vetas del romanticismo, en el curso de cuyo desarrollo hipertrófico, el movimiento tiende a escapar por la tangente de un pancosmismo que lo vincule con pretéritos panteísmos que parecían perimidos. En estos trémulos aleteos de la expansión romántica del Yo, de un Yo que se identifica con el Cosmos, al perder la noción de los propios límites, el romanticismo se encuentra con el misticismo. El poeta es profeta, legislador, hierofante, inventor, héroe, *"la poesía es verdaderamente algo divino. Es a la par el centro y la circunferencia del conocimiento; lo que comprende toda ciencia, y a la cual toda ciencia debe ser referida. Es a un tiempo mismo la raíz y la flor de todos los otros sistemas de pensamiento."*⁵⁷

La onda expansiva ha llevado a un estado de elación que arrastra. Pronto se pierde el pie y uno se

⁵⁷ Shelley. Op. cit.

siente atraído, chupado por el abismo al que, en realidad, pasivamente se cae, mientras que ilusoriamente se cree dominar la situación. Esta posición contrasta netamente con el afán de acotar el campo que se observa en la posición contraria, que surge, en parte, como reacción, en un movimiento antiexpansivo, retractivo. Pues, en el simbolismo, la poesía sólo quiere ser lenguaje, un lenguaje más depurado, una artesanía, y no ya todo el arte, todo el conocimiento. Frente a ese afán omnívoro, se observa un apetito discriminado, de sibarita. A ese movimiento centrífugo, que se aleja cada vez más velozmente del centro hacia una periferia que bordea los límites de un universo que se ensancha más y más, se opone un movimiento centrípeto y autoconciente, aunque orgullosamente consciente de controlar los pliegues más sinuosos del movimiento.

Para Shelley la poesía es todo: arte, sabiduría, filosofía, religión: Platón y Lord Bacon son poetas. En esta hipertrofia cósmica el poeta crece sin límites y se fagocita todos los roles. En la vereda de enfrente, el poeta se dedica a perfeccionar un lenguaje que, en lugar de abarcar y representar todo, quiere diferenciarse de todo, ser tan sólo igual a sí mismo, no parecerse a nada, consumido por el orgullo de ser inconfundible. Aunque no pocas veces, siguiendo este camino, termina, también, en un misticismo que le hace creer que puede percibir misteriosas correspondencias entre las cosas del

cielo y de la tierra. Se ha visto en Rimbaud a "un místico en estado salvaje."⁵⁸ Habría, en fin, un misticismo romántico y un misticismo simbolista. Acá parecería diluirse la tentativa de diferenciar u oponer de manera tajante una y otra concepción. En efecto, si se llama misticismo al trascendentalismo que coloca lo verdaderamente real más allá del mundo sensible, como ocurrió con el neoplatonismo, en un cielo eidético, como cuando Poe habla de una belleza trascendente, de una hermosura celestial por la cual suspira el poeta, por la que se siente arrebatado y la que trata de realizar en la tierra en forma de un poema, y le opone la belleza de lo que nos rodea, asignando a la poesía sólo la primera, no se diferencia en nada del misticismo de los románticos alemanes. Hay momentos en que, por la forma de hablar de la belleza, Poe parece una reencarnación de Plotino.

El misticismo simbólico parece, en fin, común a ambos. Para Goethe todo lo que ocurre es símbolo. Pero se trata, mas bien, de un simbolismo doctrinario, generalizado. Es un sentimiento de que todo simboliza algo. Simbólico pareciera, acá, sinónimo de significativo. Y lo simbolizado es, acá, lo significado, lo denotado, lo designado, aquello a que uno se refiere. Simbólico, en este vocabulario, apenas quiere decir algo mas u otra cosa que

⁵⁸ Paul Claudel.

representativo. El simbolismo romántico es apenas una transformación pálida del representacionismo kantiano.

Pero no hay que censurar a Goethe por ello. Hoy, en pleno auge de la lingüística hay defensores de aquel primitivismo semántico que convierte al lenguaje en una forma simbólica más, al lado de otras, como la ciencia, el arte, la religión. Pues este simbolismo universal tiene como consecuencia lamentable no ver el carácter lingüístico de la experiencia humana. Mientras la poesía, para el romántico, se pierde en un simbolismo cósmico donde no se diferencia esencialmente de otras formas simbólicas, sean artísticas, religiosas o científicas, para el poeta de la poesía pura, la poesía constituye un simbolismo específico, único, una manifestación del poder del lenguaje. A tal punto, que, en este orden de cosas, más merecería el romanticismo el mote de simbolismo, y la poética de la poesía pura, el de lingüicismo. En este orden de ideas, no es desatinado ver en el romanticismo una reviviscencia de aquel simbolismo místico medieval que culmina en la teofanía de Escoto Erígena, y en esa versión poética del mismo que es San Francisco de Sales.

Cuando se piensa en tales exageraciones a lo Shelley, parece históricamente justificada una reacción antiromántica como la que se produjo con la eclosión de la poesía moderna. Todos confluyen en una crítica que empieza siendo sobria, justa, y

termina siendo excesiva, injusta, incomprensiva para con los propios orígenes del movimiento cuya representación se irroga, ya que no se puede desconocer, sin incurrir en ceguera parcial, que, en sus primeros escauceos, al menos, se nutrió de romanticismo. La transfiguración más revolucionaria reniega de sí misma si niega que está hecha de los mismos materiales que aquello contra lo cual se rebela. Todos renegaron y todos habían bebido en la misma fuente: parnasianos, modernistas, simbolistas, surrealistas, novela realista, psicológica. Ya le tocaría el turno al simbolismo, cuando Breton escupe sobre Poe y la policía científica. Mística, poética, política, sea lo que fuere, el surrealismo es la tumba donde se entierra sin pompa al simbolismo. Es hora de resarcir la imagen, que había sido suplantada por el símbolo. La escritura automática, la poesía experimental duda de las deducciones y encadenamientos de la máquina de belleza, y con Tzara y los letristas se ve lo esencial en el nivel de la palabra como sonido o imagen acústica, donde las palabras son objetos, cosas rodeadas por un halo de sentido.

Esta reacción simbolista no es sino la consecuencia de un desarrollo del *dictum* de Mallarmé: un poema se escribe con palabras, no con pensamientos. Concepto que evoca al lingüista: un concepto es una palabra, no un pensamiento. Ambos a una coinciden en elogiar la palabra en detrimento del pensamiento, ambos mancomunados

contra el racionalismo, o contra los contenidos, vaya uno a saber. Asociar al pasar al poeta con el lingüista tiene, por fin, otra función: la de preparar el terreno para la idea que se desearía desenvolver luego en la tercera sección del ensayo, a saber: que el simbolismo o, quizá, con mayor precisión, los precursores del simbolismo, en su poética, con su desprecio por la materia y su énfasis en la forma, anticipan el motivo central de la próxima filosofía, entre cuyas tesis principales se encuentran el formalismo matemático, el lenguaje lógicamente perfecto que se logra mediante la formalización del lenguaje científico y la concepción que ve en la filosofía un análisis formal del lenguaje científico. El atomismo lógico, y el positivismo lógico que de él deriva, trabajan al socaire de la semántica formal, en cuyo principio se inspiran y, según el cual, "el lógico sacará al filósofo de las trampas que le tiende el lenguaje"⁵⁹. En fin, reducir la poesía a sonido o imagen acústica y la filosofía a lenguaje o lógica, son dos movimientos paralelos, o dos aspectos de un mismo movimiento, uno en el dominio de la poética; el otro, en el de la filosofía. Cuando Valéry trata de rescatar la poesía y evitar que caiga en el abismo al que la arrojaba el formalismo de Mallarmé, y define la poesía como esa "indefinida oscilación entre el sonido y el sentido" llega demasiado tarde,

⁵⁹ Frege, G. Escritos lógico-semánticos.

pues el surrealismo ya estaba enterrando al simbolismo, separando la poesía de la música y acercándola a la pintura.

En el juego dialéctico y predialéctico de tesis y antítesis, parece que se hubiera omitido un componente que puso sal y pimienta en la batalla: la doctrina moral, a la que casi siempre va ligada la estética y la teoría del conocimiento, haciendo al aspecto de sistema que hizo la mala fama de la filosofía. Sin entrar en el espinoso tema de la relación o independencia mutua entre ética y estética, basta puntualizar, con un solo ejemplo, el abismo que separa, en este respecto, al romanticismo del simbolismo. Parécenos que, sin mostrar este último elemento, faltaría algo esencial para ver hasta qué punto la crítica simbolista al romanticismo va más allá de las fronteras del arte. Este elemento, además, es indispensable para comprender a Baudelaire, precisamente el maestro al que la poesía moderna debe su primera gran revolución.

-Tesis romántica-

El hombre nace bueno; la sociedad lo corrompe. La naturaleza es buena, y eso determina un progreso inevitable de la sociedad y el hombre.⁶⁰

-Antítesis simbolista-

⁶⁰ J. J. Rousseau.

"La mayor parte de los errores referentes a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. En ese tiempo la naturaleza fue tomada como base, fuente y tipo de todo bien y de todo lo bello posible. La negación del pecado original tuvo una parte no pequeña en la obcecación general de esta época. Sin embargo... es la infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia y otras muchas abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar... La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena matar (a los pobres y enfermos)... El delito... es originariamente natural... La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural..." (Baudelaire).

"El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte", escribe Baudelaire, refutando el optimismo romántico. Es conocido su reproche a G. Sand, por haber suprimido el infierno. Pero la refutación mas patética a este optimismo es el poema con que se abre *Las Flores del Mal*, en cuya primera estrofa se puede leer, como en el pórtico de este nuevo Evangelio de la amargura, esta cruel laceración del alma:

AL LECTOR:

La necedad, el yerro, el pecado, la roña ocupan nuestras almas, trabajan nuestros cuerpos y como

los mendigos alimentan su mugre, así nutrimos nuestros blandos remordimientos.

-Tesis-

La poesía no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerce conforme a las determinaciones de la voluntad. Nadie puede decir: "voy a hacer poesía." (Shelley)

-Antítesis-

"El trabajo severo, en literatura, se manifiesta y opera por rechazos. Se puede decir que es medido por el número de rechazos... (clave de) la discusión secreta que se libra... entre el temperamento... y los medios intelectuales del instante.⁶¹"

-Tesis-

"La poesía difiere de la lógica en que no se halla sometida al dominio de las facultades activas del espíritu, y en que su nacimiento y su reaparición no están necesariamente ligados a la conciencia y a la voluntad."(Shelley)

-Antítesis-

⁶¹ Valéry, P. Varieté II.

La poesía nace de un "conflicto de lo natural y el esfuerzo... La literatura obtiene sus héroes y sus mártires de la resistencia a lo fácil.⁶²

-Tesis-

"Apelo a los más grandes poetas del presente para que digan si no es un error aseverar que los pasajes mas bellos de la poesía son productos de asidua labor y de estudio... Milton concibió *El Paraíso Perdido* como un todo antes de ejecutarlo en sus partes. Poseemos su propio testimonio de que la musa le había "dictado" el canto impremeditado.⁶³

-Antítesis-

La obra es hija del rigor del rechazo, de la voluntad de rebotar. Las obras románticas "son hijas de un monólogo... fácil y personal. Pero escribir es un puro ejercicio, ascesis.⁶⁴"

-Tesis-

"...la mente en la creación es como un rescoldo semiextinguido que alguna influencia invisible, cual un viento inconstante, despierta a un transitorio esplendor... Cuando el acto de la composición

⁶² Ibid.

⁶³ Shelley. Op. cit.

⁶⁴ Valéry. Variété II. Gallimard, p. 228.

comienza, la inspiración se encuentra ya en su ocaso..." (Shelley)

-Antítesis-

"No hay mayor engaño que creer que una auténtica originalidad es una mera cuestión de impulso o de inspiración. Originar consiste en combinar cuidadosa, paciente y comprensivamente.⁶⁵"

Retomando la pregunta que hace el epígrafe de este capítulo: ¿qué le reprochan los simbolistas a los románticos? o, mas bien, qué y porqué. Un buen blanco lo ofrece la imagen de la naturaleza y la infancia que se puede encontrar en poemas como *Atisbos de Inmortalidad en los Recuerdos de la Primera Infancia*. En el primer verso de esta oda, que dio la vuelta varias veces en aquella época, y resume su sabiduría ("el niño es padre del hombre") se puede ver una graciosa síntesis de ciencia e idealización de la naturaleza. Blanco de los dardos de Poe, su verdad, que conquistó a Goethe, el verso de Wordsworth fue rehabilitado por la biología contemporánea, que vió en él la expresión de una intuición profunda, la de la pavidomorfosis, es decir, la influencia del prolongado período de indefensión de la ontogénesis humana que es la infancia, sobre la evolución filogenética del hombre. A medida que

⁶⁵ Valéry, Ibid.

se alarga la infancia, mayor es el tiempo que los padres deben dedicar a la prole. Así se consolida la familia, la monogamia, núcleo de la evolución social del hombre. El primate abandona su estado animal al ocuparse de sus indefensos hijos, se humaniza. Una observación embriológica reforzó después esta intuición, pues se vió que el feto se parece más al hombre que el simio adulto. Todo esto está bien y puede dar pábulo a la tesis romántica expuesta, de que toda ciencia remite a la poesía, pero no alcanza a disimular la intención de idealizar la infancia, y dar razón al optimismo ético de Rousseau, de que el hombre nace más sabio y feliz de lo que después la sociedad le permitirá ser. La naturaleza es mejor que la sociedad; lo espontáneo e ingenuo es mejor que las lucubraciones del espíritu. Era todo una provocación. La respuesta, irónica o amarga, no tardó en hacerse oír. Cándido, el poeta se dirige al niño y le dice: que los besos de su madre lo alientan y el brillo de los ojos paternos lo ilumina.

Tú, niño pequeñito, pero glorioso gracias al poderío de la celeste libertad en la cumbre de tu ser.

Y más adelante habla del placer y libertad, la fe sencilla de la niñez, calmosa o atareada cuando la reciente esperanza aun anida en su pecho.⁶⁶

⁶⁶ Wordsworth. Atisbos de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia.

La respuesta, llena de "calor y amargura" no se hizo esperar, y Baudelaire habla de los "verdes paraísos de la infancia", denunciando la irrealidad, el sueño, y, en el fondo, la hipocresía de todo ello. Su amargura le hizo ver hipocresía donde otro veía candor. Lo que para Baudelaire es hipocresía, para Valéry sería ingenuidad. Desde el punto de vista fenomenológico, nada más disímil, pero en un enfoque genético, la ingenuidad bien podría ser la máscara que oculta la hipocresía, o, mejor, la gazmoñería. La búsqueda de una forma musical para construir una poesía pura podría haber sido un acicate en la amargura con que se comprueba que el paraíso de la naturaleza y la infancia fue un invento romántico para completar el paraíso de la teología. El paraíso romántico complementa el paraíso cristiano.

Este es el origen de una amarga ironía que hizo fortuna en el mundo literario, pero la amargura que hay en ella no puede tener por origen sólo una decepción ideológica. Su génesis echa raíces en el propio desamparo infantil de Baudelaire, y no en el de la humanidad, tal como lo atestiguan sus datos biográficos. En el poema en que se realiza la sublimación literaria de esta odisea personal, la amargura alcanza ribetes patéticos que nada tienen que envidiar a los derrames de bilis románticos. Se narra, aquí, el nacimiento del poeta como una maldición para la familia. Se está a la vista de un infierno infantil, y no de un paraíso. Estos versos

amargos, si los hay, se oponen vis-a-vis a los de Wordsworth, y permiten ver en el romanticismo una proyección histórico-cultural de aquella fase del desarrollo individual en que la amnesia de las angustias infantiles lleva a arrojar un piadoso manto de olvido, endulzando las relaciones materno-filiales. El simbolismo, en cambio, en lo que a esta temática atañe, constituye una manifestación de repudio, llena de un resentimiento que envenena el alma. El punto álgido del amargo rencor contra los fermentados paraísos de la infancia se alcanza cuando llega a decir que "hay algo más importante, fuerte o noble que eso que llaman amor, y es esa santa prostitución del alma...". La mezcla de satanismo y purismo, tan característica de la temática baudeleriana, alcanza, aquí, su punto cenital.

En la línea de la idealización romántica escribió Keats en *Endymion*: "lo bello es una dicha para siempre". Para los argonautas de la poesía pura resultó amarga (Rimbaud) o desesperante (Valéry). Stendhal, mas realista, evita los extremos, y ve en la belleza una promesa de felicidad. El placer es efímero, pero real. La dicha es eterna, pero etérea. La religión es cortante, sus dicotomías son drásticas. El hombre no quiere renunciar al placer ni a la eternidad. La religión lo obliga a elegir. Entonces surge -o inventa- el arte. El simbolismo es la conciencia de esta situación. Su poética es la perpetuación rítmica de la forma sensible.

¿"Dicha"? ¿"Para siempre"? Se puede adivinar el rictus escéptico. ¿Hay algo mas frustrador que la realidad? Hay que dejar la prosa que la describe por el paraíso artificial de la poesía pura. O del opio. Al llegar a Valéry el dandismo y el opio desaparecen: la belleza no es una dicha eterna pero tampoco amarga o imposible; la infancia no es un paraíso pero tampoco es un infierno del cual hay que huir buscando refugio en el alcohol o en los alcaloides. Ni paraíso ni infierno, ni ideal ni real, la belleza es un mundo que el espíritu puede construir si resiste las tentaciones de la efusión y la elocuencia. Sorteando los peligros del sentimentalismo y el misticismo, con la cabeza fuera de estos desbordes, de estos vapores, avanza Valéry, ahora ya completamente identificado con el axioma de Monsieur Teste: "la expresión del sentimiento es absurda". Se mueve, impertérrito, confiando sólo en su propia inteligencia, lejos de aquella atmósfera. En su camino ya no hay senderos abruptos. No es una llanura, pero tampoco un abismo. Así que no necesita mirar mucho en derredor. Y puede dirigir el potente chorro de luz hacia adentro. Donde hace sus descubrimientos.

El héroe de nuestra aventura parece haber eludido, así, los escollos del sentimentalismo romántico y del misticismo simbolista. Bien. Pero, ahora, ¿adónde dirige sus pasos? ¿Cuál es la meta del análisis y la abstracción? En este vuelo a las alturas solitarias, donde es absurdo expresar el

sentimiento, a esta temperatura en que el agua se congela, el Yo se convierte en una conciencia vacía. Y una conciencia sin deseos elimina la individualidad, elimina el ser, ese ser que

".....es una falta
 en la pureza del No Ser⁶⁷"

Pero no hay que llamarse a engaño. La emoción no está eliminada. Ni el deseo. Simplemente está puesta en otro lado. Se trata de la emoción intelectual. Este es el tema lírico, ahora. La "música de las ideas", es la fórmula que termina con la disociación forma-contenido, filosofía-poesía. Salvo que se trate de una metáfora más. Y la duda vuelve a clavar su garra. Sólo en la reflexión puede aislarse la forma del contenido. No habría diferencia esencial entre poesía y pensa-miento abstracto.

Hay un escritor que se hermana con Valéry, a pesar de que escribe en prosa. Es Proust. Ambos representan la inteligencia sensual. Pero difieren en su concepción de la naturaleza del arte, que en uno es un juego de formas, y en el otro, está al servicio del descubrimiento de una verdad. Otra oportunidad para poner en el tapete, de nuevo, el eterno tema de la relación entre verdad y belleza, para el cual parece no haber una solución definitiva. Pero ¿cómo? ¿La dialéctica no nos había curado de estos deseos pedestres? ¿Siempre ha de retornar el

⁶⁷ Valéry. Del poema La serpiente y la joven parca.

sueño -o la pesadilla- de lo absoluto? Teoría noética del arte versus esteticismo. La polémica se reanuda. Incansable, como las olas del mar, en su flujo y reflujo, el espíritu vuelve a plantearse los mismos problemas. En otro nivel, en otro lenguaje, con otras complicaciones, los temas vuelven. Son. Dejan de ser. Vuelven a ser. Pero no son lo mismo cuando vuelven. Se han enriquecido. Son, ahora, más ricos que el yo que los forjó. Pueden reírse de nosotros. La comedia no ha finado. Los temas y problemas se bañan en la sangre de los actores de esta comedia -o tragedia-. Y se matizan. Con Proust hay que volver a preguntarse si el arte no tiene nada que ver con el conocimiento. ¿Hay que amar el arte por el goce que proporciona o por la verdad que permite descubrir? ¿Y es posible separar ambas cosas? ¿Y la separación la hace el temperamento o la reflexión? ¿Y qué hacer con las preguntas, que se acumulan?

En nuestra ayuda viene la voz de la filosofía, que, por intermedio de Kant, nos dice que no se puede pensar la totalidad de lo real. Creer en su posibilidad fue la ilusión de un pensamiento desprevenido. ¿Nos consolaremos con esto? Esto es otra cuestión. ¿Qué hay en lugar del todo? Un sentimiento cósmico. Pero a esto no se lo puede llamar todavía filosofía. ¿Cómo llamarlo, ya que el hombre está condenado a dar un nombre a todas las cosas, de acuerdo a la bendición -o maldición- bíblica? Sería algo intermedio entre arte y filosofía. La separación por zonas parece así lograda. A esta

zona intermedia irán aquellas divagaciones en las que se habla de la verdad del arte, de la belleza de la ciencia; en fin, todo lo que tradicionalmente se conoce con el nombre de filosofía. O de casi todo. Es decir, de aquel discurso en que se habla de todo a la vez y no se dice nada de algo en particular. El deseo, tan democrático, o humanista, de borrar fronteras, lleva a confundirlo todo. Por lo visto, hay que volver por los caminos del análisis y la abstracción. Y condenar como divagación el poner el arte al servicio del conocimiento. Y si no se quiere ser tildado de inconsecuente, hay que meter, en la lista de las divagaciones, la pretensión de haber creado una máquina para producir belleza. ¡Si no había recetas para descubrir la verdad! Se ha relativizado todo, y no quedan más que puntos de vista. Que se devoran entre sí. Un "ismo" sucede al otro. Y un día le tocó el turno a la poética de la poesía pura: "adiós absurdas selecciones... artificial orden de las ideas."

Pero Valéry no se identifica pura y sencillamente con el simbolismo. o más bien es la unificación del simbolismo con el parnaso y el neoclasicismo. Tampoco se puede confundir su intelectualismo, "sensual y melancólico", con el racionalismo clasicista. No es lo mismo decir al poeta: *aimez donc la raison*, que pedirle que despliegue una inteligencia crítica y alerta, porque el poeta no puede ser ingenuo. No es lo mismo razón que inteligencia. El reconocimiento de esta diferencia caracteriza el

racionalismo de Kant. El clasicismo es racionalista; la poética de Valéry es intelectualista. Valéry no le pide al poeta que ame la razón, sino que cultive la inteligencia, que desarrolle una inteligencia crítica que le permita estar alerta ante todo intento de seducción por parte del sentimiento, la elocuencia, la prosa, el tema. Poner la alegría intelectual por encima de la alegría poética no es inducir al poeta a amar la razón. La nueva exhortación ahora reza: *aimez donc l'intelligence*.

El análisis, sin embargo, no puede detenerse aquí. Dando un paso más en esta dirección, se puede distinguir en el corazón de este intelectualismo un componente racionalista y un componente sensual.

Por el primero, se vincula a Descartes, vía Boileau, por el segundo, a Baudelaire vía Poe. El poeta Valéry depende de este segundo componente; el poeta es una síntesis de ambos componentes. Habría, así, dos Valéry: el poeta y el poietista. Su interrelación abre un campo fascinante a la imaginación y al análisis, que acá sólo se puede avizorar. Desde ya se pueden entrever contradicciones entre ambos. Su análisis desborda los límites de un ensayo modesto.

Pero hay más de dos Valéry. Siempre hay muchas vidas en un ser. Cuanto más rico y problemático éste, más vidas encierra. No se sabe cuantas vidas, cuantas personas encierra este ser particular. No está de más dejar constancia de este hecho. Para evitar la atribución de una intención: la de haber

encontrado "la fórmula" que explique a Valéry. El análisis de las contradicciones entre el poeta y el poeta puede bastar, como muestra, para desalentar tamaña ambición. Otro capítulo, no menos fascinante, corresponde al estudio de la influencia que este desdoblamiento poeta-poeta debe haber tenido sobre la unidad psicológica que se puede llamar: la vida de Valéry. Y ya tenemos una fuga a tres voces. Y aún esto es una simplificación. Pero no hay otro remedio si, como se vio más arriba, no se quiere terminar en el éxtasis delicuescente de una visión totalizadora.

Un problema arduo, en este contexto, sería, así, relacionar las propiedades de esta poética: su carencia de sujeto, su carácter pitagórico, su amor cartesiano por las ideas claras y distintas, por la precisión, con la personalidad premeditadamente antirromántica, el sentimiento de que es absurdo expresar una emoción. ¿Qué raíces tendrá, en este temperamento inexpresivo, la búsqueda pitagórica de la relación de la poesía con la música y la matemática?. ¿Qué fórmula podrá expresar jamás la relación interna entre pitagorismo musical, pensamiento obsesivo y sensibilidad poética?. ¿Cuántos genes de Pitágoras, Descartes, Poe y Wagner han intervenido para producir este resultado?. Aunque se lean y releen sus obras completas, el misterio quedará flotando allí, irritante, en su desafío. Aunque llamemos en nuestro auxilio a un ejército de historiadores y paleoantropólogos que

remonten "las influencias" hasta el primer troglodita, nunca un individuo entregará su secreto. La vanidad científica no permite que se vea en esto una imposibilidad "en sí". Pero todavía no se han fabricado los robots que serían necesarios para efectuar los cálculos de probabilidades que... Pero detengamos esta fantasía acá. Basta dar una idea. Y por muy vaga que sea para un temperamento científico, es suficiente para nuestros propósitos. Podemos imaginar la risa incontenible de los manes de Valéry -si los manes pudieran reír- al ver los desesperados esfuerzos por calcular la cantidad de ceros que deben ir a la derecha de la coma decimal hasta encontrar la primera cifra significativa que dé la probabilidad de acertar con "la fórmula".

Uno de los elementos del romanticismo sobre el cual más cargó su artillería la crítica simbolista es el del tema o asunto. A este respecto Valéry fue particularmente claro y duro, por no decir que llegó a ser despiadado, dando la sensación de ensañarse con la víctima. En un texto suyo que no deja lugar a dudas sobre su actitud, se expresa así: *Le sujet d'un poeme lui est aussi étranger et aussi important que l'est a un homme son nom*⁶⁸. Dejando a un lado la cuestión de si un nombre no tiene nada que ver con el sujeto -ya que hoy (des)gracias a la psicología, el hombre contemporáneo se ha hecho tan sutil- y ateniéndonos al

⁶⁸ Morceaux choisis. Gallimard. p.69.

aspecto pertinente del texto, háy que admitir que es fácil ceder, a una lectura rápida del mismo, a la tentación de traducir ese *sujet* pura y simplemente como "tema". No deja de serlo, en verdad, pero es tema-sujeto, o tema y sujeto. Este texto es un manifiesto parcial de una poética sin sujeto o, si se prefiere, sin sujeto-tema. En ella se reprocha al romanticismo poner por delante al sujeto-tema y, con él, al sujeto psicológico del protagonista-portavoz del autor, haciendo, así, del sujeto, el tema. O, se diría, ligando la traducción más al original: haciendo del *sujet*-sujeto el *sujet*-tema. Lo cual quiere decir que en el romanticismo el tema es el sujeto y el sujeto es el tema. El escritor romántico habla de sí mismo, habla del sujeto que es él mismo. Es la crítica a la literatura subjetivista. Un anticipo de la próxima vocación objetivista.

Este ponerse por delante no debe confundirse con el egotismo. El romántico, al hablar de su Yo, habla de todos, con quienes desearía confundirse en un abrazo universal, y a quienes desea expresar y cuyas zozobras y anhelos, sueños e ideales comparte. Y lo hace en el lenguaje de su lector, es uno más en la multitud. En cambio en el egotismo literario de Stendhal, el yo quiere ser distinto de todos, quiere singularizarse, ser único.

Tal como en la filosofía crítica kantiana el sujeto. con sus categorías e intuiciones a priori hace posible el objeto, el conocimiento y la experiencia, así en la literatura romántica, el sujeto es el objeto, es aque-

llo de lo que se predica algo, de lo que se habla. Para el recato simbolista, nada más impúdico, pues ve allí una autoexhibición narcisista imperdonable. "*Yo, Werther, te amo sin esperanzas, y por ser mi amor culpable, imposible, he de eliminarme para no ser un estorbo en tu felicidad y terminar con mi propio sufrimiento...*" Para el simbolista, esto es poner el carro delante del caballo. La obra romántica termina siendo una confesión, y, lo que es peor, no en la intimidad del confesionario, sino una confesión en público. La crítica vapuleó este egocentrismo como una manifestación infantil, ingenua o irresponsable. Frente a tales excesos, la crítica parece preconizar un ascetismo, una renuncia del Yo, un ejercicio. Y, en efecto, escribir, dice Valéry, es un puro ejercicio, una ascesis. Una virtud de poeta es no ser ingenuo y desconfiar, desconfiar siempre, particularmente, de sí mismo: *Hay que aprender a no creer en nuestro pensamiento porque es nuestro*⁶⁹.

Ligado a este tema del "tema" está el de las historias, con el que vapuleó a su víctima. No deja de ser llamativo que el desprecio por la historia con minúscula fuera acompañado por el desprecio por la Historia con mayúscula. Recuérdese, ahora, que fue en el seno del apaleado romanticismo alemán donde surgió la escuela histórica. Ello incita a hacer la suspicaz pregunta: ¿la desvalorización de la His-

⁶⁹ Mauvais pensées et autres. Gallimard. p. 25.

toria fue debido a que la veía llena de las maltrechas "historias" novelescas o porque fue un subproducto del subestimado romanticismo y debía, por tanto, en virtud de esa funesta asociación, sufrir el mismo aciago destino?. Sea cual fuere la respuesta, uno de sus significados es inevitable: sus preocupaciones centralizadas en la estética no formaban parte de un conjunto de consideraciones actuales, donde se hallan entremezcladas lo histórico con lo político y lo social. El no sentía rugir los volcanes bajo sus pies. ¿Se lo hubiéramos pedido a Proust?. El encanto, la sugestión que irradian estas personalidades debe algo, precisamente, a cierta inactual preocupación por las cosas del arte y del espíritu a él ligadas, que arrastra nuestra imaginación por otros mundos, y nos hace suspirar por otros tiempos, y aunque todo esto termine siendo reconocido como un sueño del que despertamos cruelmente, les agradecemos, al despertar, que nos hayan hecho conocer otro ritmo de vida y nos hayan hecho aspirar el perfume de esencias más delicadas. ¿Cómo?. ¿Nos conformamos con una hora de *charme*?. ¿Es suficiente para resignarnos a volver a sumergirnos en la vorágine?.

Al despertar de este sueño hallamos que todo sigue igual y surge la tentación de vomitar la bilis contra estos magos que nos contagiaron sus inquietudes por el estilo y otras bellezas y tenemos que hacer un esfuerzo heroico para contener nuestra ira y no mandarlos a hacer proselitismo en otro

lugar. Pero, seguramente seríamos injustos y daríamos prueba de una extrema ingratitud. Amén de atraer sobre nuestras cabezas el reproche de haber sido incomprensivos para con estos espíritus que están a caballo entre un mundo que se va y otro que viene. Y nadie va a negar que es una posición muy incómoda estar parado sobre el lomo de dos equinos que tienen distintas rutas. ¿Hubiéramos hecho nosotros mejor papel? ¡Chitón, entonces! y a aprender a valorar lo que nos dan. Es cierto que ellos planearon tan alto que no alcanzaron a oír el fragor de las luchas y las reivindicaciones propias de estos tiempos tan convulsionados. Sus problemas no eran los nuestros. Pero nos han alimentado. Y gracias a ellos y a sus alimentos no terrestres hemos podido sobrevivir y pasar la antorcha a los que nos siguen.

Ahora volvamos a la pregunta del epígrafe. Ya sabemos o, para no ser dogmáticos o pedantes, digamos que empezamos a sospechar qué les reprocha Valéry a los románticos. Falta ocuparnos un poco del porqué. Al respecto él mismo nos dará preciosas indicaciones. Sobre el desprecio que hay en su observación de que "la lectura de historias y novelas sirve para matar el tiempo"⁷⁰, y de que estas cosas se leen para no pensar, nos ponen en la

⁷⁰ *Mauvais pensées et autres*. Gallimard, p.15.

pista al hablar de "*quelque secret envie dans le mepris*"⁷¹. Abre, así, la puerta que conduce a la alcoba, pero él no entra. Con un gesto caballeresco le da la llave al curioso: "¿quiere entrar?. Acá va a encontrar algo de lo que busca. Mire debajo de la cama. Levante la frazada y verá un cofre. Ábralo, adentro hay un álbum. Veo que se relame. Se le salen los ojos de las órbitas.

Cuando se canse de fisgonear, tire de la campanilla y me devuelve la llave".

La "secretaria envidia que hay en el desprecio" se la deja al curioso. Que otro satisfaga esos bajos instintos. El sabe muy bien que *inter urinae et faecis nascimus*, pero se tapa la nariz. Que otro levante la tapa de la cloaca y aspire los olores hediondos. No tiene tiempo para descender a esas minucias que pueden entretener a almas innobles. Ese es un festín para los mezquinos apetitos de los psicólogos. "Tomen la llave, señores profesionales de la curiosidad, torpes técnicos de la indiscreción. Les daré más señales. ¿Ven allá, detrás del cofre?. Hay una cajita. Si la abren hallarán un documento que mantuve secreto, inédito, que guardaba para la voracidad de los insectos necrófagos". El psicólogo, después de aguantar a pie firme el aguacero, acostumbrado, resignado, pero sin poder resistir la curiosidad, más fuerte que él, abre la caja, revuelve, encuentra una hoja, la desenrolla y se entera de que el escritor, al

⁷¹ Ibid., pág. 179.

crear sus personajes "se venga de no ser lo que ellos son. Todo escritor se venga como puede de alguna injuria de la suerte"⁷².

Bueno. Es hora de hacer una pregunta. ¿Cómo?. ¿Con este bagaje abandona el psicoanálisis del escritor al psicólogo?. "Ya le dije que no dispongo de tiempo. Además, tareas más importantes me reclaman. ¡Atrévase a negar que el Espíritu es más importante que el Inconsciente!". Ciertamente, habría que ser osado o ingenuo. ¿Quién se atreve?.

Hasta que no pase el temporal. Pero no pasa. Al contrario, arrecia. Y encrespa una última ola que se abate sobre la playa, antes de retirarse. "Vd. no sabe apreciar lo que le regalan. Y abusa. Además hay varios trabajos comenzados que me demandarán gran parte del poco tiempo que me queda. Vds. no saben valorar el tiempo. Por eso lo malgastan satisfaciendo bajos apetitos. El tiempo es el tejido de la vida. Y *ars longa, vita brevis*. De modo que no puedo distraerme. Además, cada cual a lo suyo. Y ahora por última vez, termine su trabajo rápido, que se me está acabando la paciencia". "¡Oh, Monsieur!. Ya me voy con mi preciosa carga. Gracias: orgullo, desprecio, envidia, venganza. «Los frutos sobrepasaron la promesa de las flores». Vd. me abruma con sus obsequios. Vd. me honra con sus

⁷² Variedad II. Losada, pág. 73.

intimidades. Trataré de estar a la altura de las circunstancias".

El por qué del reproche lo ha dado él mismo. Reprochaba al romántico aquello mismo que le envidiaba. La sencillez, la naturalidad, la ingenuidad, la infantilidad, si se quiere. Y ocultaba su envidia tras el desprecio. Envidiaba aquello mismo que despreciaba. ¿Paradójico?. Si, decepciona por su sencillez. El desprecio es un sentimiento que protege contra el sufrimiento ocasionado por la envidia. Es un narcótico que se ingiere para no darse cuenta de que se carece de aquello que se anhela poseer y que se encuentra en el otro. Había que despreciar en el romántico el inocente fluir del narcisismo infantil. Y para disimular este bastardo origen había que hacer de la expresión del sentimiento algo absurdo y poner esta conclusión en la base de una estética de la forma, de la poesía pura. Había que despreciar la efusión, el río caudaloso, el ritmo oratorio, el lenguaje que usa todo el mundo, para no sentir la ausencia, la pérdida de aquel paraíso. El culto abierto, sin disimulos, de la infancia, a lo Wordsworth, fue recibido con ironía por Poe; con amargura, por Baudelaire, con desprecio, por Valéry. La crítica al romanticismo pasó por estos períodos, por estos tres tamices. La substancia originaria de las tres críticas era siempre la misma: la envidia, pero al pasar por un tamiz, produce un reflejo; al pasar por otro, produce otro. La envidia cambia camaleónicamente de color

adaptándose al ambiente que le proporciona el variable temperamento. Y la crítica va haciéndose sucesivamente irónica, amarga, despectiva. Más fácil de detectar en sus orígenes, el alimento de la crítica se va haciendo cada vez más imperceptible al pasar de un eslabón a otro. Y cuando la cosa se puso desesperada al llegar al último eslabón, él mismo nos condujo, a través de unos pasadizos, con esa mezcla de amable altivez que ya le conocemos, al altillo donde guardaba celosamente aquellos sentimientos cuya expresión le había parecido absurda. Ahora que los conocemos hay que darle la razón. Habrían sido una mancha, "una falta en la pureza del No-Ser", en su sistema. Habrían roto la simetría de ese edificio tan trabajosamente construido por la inteligencia, la sensualidad y la melancolía. Se habrían infiltrado indiscretamente en el gabinete donde el solitario podía entregarse a la *volupté d'être soi même*, adonde lo encerraba su egotismo, donde "todo ser fuerte y puro se siente cosa distinta a un hombre, y rehúsa y teme ingenuamente reconocer en si mismo, a uno de los ejemplares infinitamente numerosos de una especie o de un tipo que se repite"⁷³.

Este tema del egotismo tiene una rica substancia filosófica. La voluptuosidad de ser uno mismo se enlaza con la soledad metafísica del poeta, que llevó

⁷³ Stendhal, Variedad I. Losada, p.79.

a decir a Mallarmé que "...*el poeta es aquél que la eternidad cambia en sí mismo*"⁷⁴.

Valéry reprocha al romántico, entonces, carecer de aquella voluntad egotista de ser diferente, le reprocha su plebeyo regocijo en parecerse a todos, en exaltar lo que tiene en común con los demás. El intelecto, orgulloso, reprocha al afecto, humilde. La verdad, en toda su objetividad, le da la razón a Valéry, pues lo que diferencia al hombre, como especie, es precisamente la inteligencia y no las emociones. Lo que originó al *homo sapiens* fue su cerebro, no su corazón. Es dable esperar, entonces, que lo que diferencia al hombre como especie lo diferencie, también, como individuo. Si la especie humana se siente, con razón, superior a las especies animales, por su inteligencia, ¿por qué un individuo no tendrá derecho, si tiene una inteligencia superior, a sentirse superior a otro individuo que está por debajo de él en este aspecto?. Así se podría justificar objetivamente el desprecio que "los poetas que poseen la virtud de la inteligencia crítica" sentían por sus congéneres -pero no cofrades-, románticos. No les reprocha ser intelectualmente inferiores, sino, no compartir con él ese sentimiento orgulloso dictado por el narcisismo intelectual.

Les reprocha, en fin, que no se sientan orgullosos, como él, de su inteligencia. Les reprocha la

⁷⁴ La tumba de Edgar A. Poe.

ausencia de egotismo, de la voluntad de ser uno mismo. Deplora en ellos la ausencia de aquel orgullo que es el motor de una obra más pura, más alta, más original. El romanticismo es rechazado por ser democrático o, más bien, oclocrático, visto desde esta aristocracia del espíritu. El lenguaje es un conjunto infinito de posibilidades. El romántico mete la mano, y lo que encuentra en ese conjunto, lo saca y lo usa. El poeta puro critica esta indiscriminación, este plebeyismo que contrae nupcias con la credulidad con que se aceptan toda clase de historias, tanto las novelescas como las de la Historia con mayúscula, a las cuales aniquila con una sola mirada crítica.

Podemos adivinar el gesto altivo con que se recluye en su orgullosa soledad, donde se gesta un arte hecho del fuego más ardiente y del oro más puro. Se aparta del connubio romántico con el vulgo profano, que lee novelas para no pensar. El romanticismo había hecho de la imaginación el órgano del arte. Pero la imaginación induce a la ilusión realista. Imaginar ahorra el trabajo de pensar, trabajo viril. Sólo un alma plebeya puede preferir la imaginación al pensamiento. Cuando se leen historias novelescas se imagina, no se piensa. Un alma noble prefiere pensar a imaginar; componer, a inspirarse; construir, a entrar en trance. El arte romántico, ya no se puede dudar un instante, es un arte de y para débiles de espíritu. ¿Quién dijo que la poesía es incompatible con el pensamiento

abstracto?. Pamplinas. Lo que pasa es que *"se ha establecido, en los tiempos modernos, a partir del romanticismo, una confusión bastante explicable entre la noción de sueño y la de poesía"*⁷⁵.

Se entiende: nada armoniza mejor con la idea de que es mejor pensar que imaginar, que la actitud de estar *"más atento a la formación o a la fabricación de las obras que a las obras mismas"*⁷⁶. ¡Que tentación de oponer al poeta romántico, alemán, emotivo, como el poeta del "qué", al poeta intelectualista, francés, el poeta del "cómo", y ver en el primero, un médium, y en el segundo, un arquitecto.

El orgullo intelectual rechaza indignado la concepción tradicional e irreflexiva que "opone la idea de Poesía a la de pensamiento abstracto. Se dice Poesía y Pensamiento abstracto como se dice el Bien y el Mal, el Vicio y la Virtud, el Calor y el Frío. La mayoría cree, sin otra reflexión, que los análisis y el trabajo del intelecto, los esfuerzos de voluntad y de precisión en que lanza al espíritu, no armonizan con esa ingenuidad de manantial, esa sobrea-bundancia de expresiones, esa gracia y esa fantasía que distinguen a la poesía. Si se encuentra profundidad en un poeta, esta profundidad parece

⁷⁵ Poesía y pensamiento abstracto. Variedad II. p.172.

⁷⁶ Ibid., pág. 83.

de una naturaleza distinta a la de un filósofo o un sabio"⁷⁷.

Vemos cómo se irrita a la sola sospecha de que se considere que el trabajo del poeta sea inferior o, peor aún, opuesto, al del filósofo o sabio. La ofensa narcisista que se infiere al intelecto del poeta al otorgarle como don divino la pasividad mediúmnica, lo hace salir a la palestra y protestar: "todo verdadero poeta es mucho más capaz de lo que se cree en general, de razonamiento justo y de pensamiento abstracto"⁷⁸. ¡No se les ocurra pensar de otro modo!. También "el poeta tiene su pensamiento abstracto y, si se quiere, su filosofía"⁷⁹.

Bueno. ¿Hacen falta más testimonios? Ya tenemos al poeta en el hombre. O al hombre en el poeta. Su orgullo máximo no reside en la simple condición de poeta, sino en la de ser un poeta consciente de los medios que utiliza, dueño de la situación, el "arquitecto de sus poemas". Y ahora que ya lo tenemos de cuerpo entero, podemos dejarlo en paz.

⁷⁷ Poesía y pensamiento abstracto. Variedad II. p.194.

⁷⁸ Ibid., pág. 192.

⁷⁹ Ibid., pág. 193.

CAPÍTULO III

LO QUE NO LLEGÓ A DECIR A MALLARMÉ

Valéry critica la separación de fondo y forma. Sin embargo él se encamina hacia eso, cuando no encuentra alabanzas suficientes con qué elogiar a Mallarmé y sus abstracciones e investigaciones formales, que terminaron en un "espectáculo ideográfico" que no tiene nada que envidiar a la escritura ideográfica con la que Frege dió impulso a la lógica simbólica veritativo-funcional, la que sirviera luego a Russell para fundamentar la matemática. Ese formalismo estético que nació en pleno corazón del movimiento simbolista se hermana con el formalismo que presidió el nacimiento de la nueva lógica. No sabemos si Frege se embriagó con la misma pócima, pero la probabilidad de que haya tenido su éxtasis formal ante el descubrimiento de su conceptografía -o ideografía- no es igual a cero. Esteticismo visual y formalismo matemático podrán sentirse

mutuamente degradados, pero ello no impidió que viajaran en el mismo bajel, buscando ambos el mismo vellocino de oro: el lenguaje ideal. Este objetivo común los unió durante un trecho. Luego sus rutas se bifurcaron. Unos buscaron el vellocino en la lógica matemática; otros, en la poesía surrealista. La esencia originaria, el □□□□□ u □□□□□ de ambos era uno. Las afinidades electivas los juntaron, antes que las diferencias los separaran. Un mismo éxtasis frente a las armonías visuales, el espectáculo ideográfico, unió a quienes trabajaban en polos opuestos. ¡Extraña conjunción de intereses! Un poeta y un lógico, por una misma época, embebidos en un mismo espíritu, habían descubierto la misma escritura ideográfica. ¡La poesía y la lógica unidas en un mismo éxtasis, en una misma embriaguez, en un mismo misticismo!. Estaban deslumbrados ante una misma forma, un mismo símbolo. Quiere decir que algo más fuerte que las fuerzas que regionalizan estaba actuando para reunir a tan dispares criaturas en un mismo punto del cielo. Una vez llegados aquí se separaron, y cada uno siguió viaje hacia su constelación. Uno, hacia el surrealismo; el otro, hacia el logicismo. Es en esta búsqueda formalista de un lenguaje ideal en el que hay que pensar cuando uno quiere responderse a la pregunta de por qué la poesía se alejó de la música y se acercó a la pintura. La poesía musical soñada por los precursores del simbolismo no resultó ser un lenguaje bastante ideal. Esta

explicación se mueve en un nivel. No choca con otra que vería en el poeta un artista cansado de la música y que, en busca de sensaciones nuevas, más fuertes, fue en busca de la pintura. Y podemos ver a Apollinaire en compañía de Picasso, como antes se podía ver a Baudelaire en compañía de Wagner. ¿Influencia de la guerra mundial, que no era propicia para una introversión auditiva y exigía una mirada extravertida, hacia allí de donde viene el peligro?. ¡Quién pudiera responder a estas preguntas!

Las rutas divergieron en el momento en que se comprendió que el éxtasis formal; en unos, estaba al servicio del ideal de un lenguaje desprovisto de ambigüedad; en otros, llevaba a cultivar esa misma ambigüedad, en la cual hallaban un goce. Lo que daba vida a uno, la quitaba al otro. Lo que los había unido, ahora los separa. El culto de la forma era un fin -el placer estético-, en uno; un medio para deshacerse de toda ambigüedad, en el otro. La forma los había unido como medio. Los separa, ahora, como fines.

El simbolismo y el formalismo estético y literario pueden verse, así, como una expresión parroquial de una corriente más amplia, que tiende a creer en formas separadas, independientes de la materia, originariamente libres de todo contenido. Sus orígenes históricos se remontan a Platón. Las formas lógicas y matemáticas forman parte de las Ideas y tenían, en tanto "Idea" una existencia independiente. Eran

eternas, inmutables, y constituían el fundamento de la existencia sensible, las cuales llegaban a ser sólo por participación o imitación. Eran formas sin materia. La imposibilidad de reducir estas formas a datos observacionales era el argumento decisivo que aseguraba al racionalismo el triunfo final en toda polémica con el empirismo.

Esta noción de forma, eterna, inmutable, autónoma, penetra en la constitución de la teoría lógica, la cual presenta a ésta como la ciencia de las puras formas: "y", "o", "ninguno", "todos", son formas. Como tales, no entran a constituir partes materiales -de contenido- de las proposiciones. El formalismo lógico pretende que no hay relación entre materia y forma. Frente a esta teoría lógica formalista, se encuentra la que no admite una forma aislada de la materia. Para ella la abstracción de estas propiedades es el objeto de la lógica. Lo mismo ocurre en el arte, de dónde, las formas abstraídas son objeto de la reflexión estética. El error del formalismo consiste en creer que a partir de formas aisladas se puede descubrir una verdad o crear una obra de arte. Las relaciones cognoscitivas o estéticas lo son de contenidos o materias dotadas de cierta forma, pero jamás de formas puras independientes de todo contenido. Las relaciones formales enuncian condiciones que deben ser satisfechas materialmente. Las formas son necesarias pero no suficientes, tanto en el dominio del arte como en el de la ciencia. Las formas puras, completamente in-

dependientes de toda relación con contenidos o sentidos, no pueden determinar su aplicación, científica o estética.

El formalismo pareció alcanzar, sin embargo, uno de sus más notables triunfos cuando B. Russell llegó a la conclusión de que la filosofía había encontrado, por fin, su método científico. Este consistía en el análisis formal, que permite descubrir la forma lógica de la proposición, es decir, su forma real, tras la forma gramatical que la disimulaba. En esta teoría formalista el lenguaje disfraza el pensamiento y la única manera de develarlo es el análisis lógico-formal. El formalismo da origen, así, a la filosofía analítica, que, en este período de su desarrollo, significa casi lo mismo que filosofía formal. La misma tenía una intención metafísica, pues el conocimiento de la forma lógica permitía, indirectamente, el conocimiento de la realidad, ya que, según esta concepción, el lenguaje era isomorfo con los hechos; el mundo posee la estructura de la lógica matemática. Una lógica así, de la cual se pueda deducir toda la matemática, será el esqueleto de un lenguaje capaz de expresar todo lo que puede decirse con exactitud. Sería un lenguaje ideal para la filosofía y la ciencia, de donde se erradica el equívoco. Además, como el mundo tiene la estructura de esta lógica, bastaría, mediante el análisis formal, extraer la forma lógica de la proposición para conocer la forma lógica del hecho. El viejo problema metafísico del conocimiento de lo

real está resuelto. Aná-logamente, el formalismo literario creyó haber alcanzado, gracias a la abstracción creciente de la forma, un conocimiento superior de la realidad. Esto hizo que el simbolismo deviniera surrealismo. Mas aún: el conocimiento de una suprarrealidad ya era privativo del mismo simbolismo, al que, por este motivo, Apollinaire calificó de surrealismo. Tanto en el dominio de la filosofía como en el de la poesía el análisis formal, al proporcionar un lenguaje ideal isomorfo con el mundo, permitía acceder a una realidad que, de otro modo, permanecería oculta a la prosa, al lenguaje ordinario. Así, el atomismo lógico, nombre de aquella metafísica, y el surrealismo, se daban la mano. Ambos procedían de la misma fuente: la búsqueda de formas independientes de la materia, formas puras que sólo por una contingencia se asociaban a la materia. Se apiadaban de la pobre criatura humana, que sólo mediante el sensorio, podía acceder a tan noble reino. Pero el filósofo formalista, el atomista lógico, el poeta surrealista, en un gesto de misericordia, se digna descender de las alturas inmarcesibles y, haciendo participar las cosas sensibles de aquella divina estofa, permite al humilde mortal tener un atisbo de aquella super-realidad. Así, pues, un mismo idealismo platónico dio origen al formalismo filosófico y al estético. El mismo platonismo de las ideas-formas dio origen al atomismo lógico y al surrealismo, hermanos en la búsqueda de un lenguaje ideal que

les permitía recuperar su patria celestial. El surrealismo literario tenía su metafísica, como el atomismo lógico.

No hay que creer demasiado a Valéry cuando éste hace profesión de fe antiformalista y se opone a la disociación de materia y forma, oposición que sólo tiene sentido en el mundo práctico. ...*"No advierten que lo que llaman el fondo no es más que una forma impura, es decir mezclada"*⁸⁰, pues en su evolución ulterior se vuelca cada vez más apasionadamente a un formalismo abstracto, como se trasluce en el siguiente párrafo: *"Nuestro fondo está hecho de incidentes y de apariencias incoherentes: sensaciones, imágenes de todo género, impulsiones... Mas para transmitir lo que pugna por transmitirse y quiere desprenderse de ese caos es preciso que todos esos elementos tan heterogéneos estén representados en el sistema unificado del lenguaje y que se forme cierto discurso. Esta transposición de acontecimientos interiores en fórmulas constituidas por signos de la misma especie -igualmente convencionales- bien puede considerarse como el paso de una forma o apariencia menos pura a una más pura"*⁸¹.

Como se ve, el formalismo huye de la incoherencia y el caos. ¿Qué otra cosa hizo Platón, al ver en el mundo sensible, una copia imperfecta del mundo inteligible?. Hay que ver, entonces, en la forma pura, separada de la materia, tanto la del

⁸⁰ Le decía a Mallarmé. En Política del espíritu. Ed. Losada. 146.

⁸¹ Ibid., pág. 147.

esteticismo o formalismo estético como la del logicismo y atomismo lógico o formalismo filosófico, un heredero contemporáneo de las ideas platónicas. Lo mismo acontece con sus congéneres: las estructuras profundas de la gramática generativa transformacional.

De modo que hay que ver en el formalismo un movimiento contra la incoherencia, contra el automatismo que se refleja en el lenguaje ordinario. Hay que oponerle un ideal poético de orden. Esto se parece notablemente a la idea de Schrödinger, quien ve en la vida un movimiento que se opone a la entropía o tendencia al desorden que reina en el mundo inorgánico. La vida se caracterizaría por su anentropía o entropía negativa, tendencia a mayor orden e información; la materia, por su entropía positiva o tendencia a la disipación y pérdida de información. No parece que contrariase las expectativas de Valéry una física que ve en la vida una lucha contra el desorden, ya que en su poética es un principio fundamental que la poesía representa el orden frente al desorden del lenguaje ordinario y la prosa. Esta teoría física confluye con la idea de una poesía que exalta las potencias vitales. La crítica que Valéry hace al romanticismo encuentra un fundamento inesperado en esta termodinámica de la vida. Su formulación exagerada, integrando esta teoría física con la crítica simbolista, daría un esquema en el que la literatura romántica representa el desorden de la entropía que

rige en el mundo inanimado; la literatura simbolista, en cambio, representaría el orden, la entropía negativa que rige en el mundo viviente. La vieja fórmula de Bichat: la vida es una lucha contra la muerte, reverdece en la nueva biología y aparece por duplicado, transfigurada en una poética que ve, en la literatura romántica, una expresión de aquel desorden cuyo crecimiento irreversible amenaza al universo con la muerte termodinámica. Esta exageración se hace adrede para ver mejor lo que caracteriza uno y otro movimiento literario. Todo esto es un desarrollo de la idea de que hay que ver en el formalismo lógico, matemático y estético una manifestación contemporánea del platonismo de las formas-ideas separadas de la materia. Este rodeo permitió hallar el fundamento biológico del arte: la poesía, pero una poesía que no quiere nada con la prosa, se alía a la vida en la lucha contra el desorden, contra la entropía, contra la muerte. Y lo hace con plena conciencia de que sólo se trata de un ideal, aunque de un ideal que guía las búsquedas y reanima el impulso al análisis cuando este da muestras de desfallecer, pues se reconoce que "el golpe de dados jamás abolirá el azar". Un arte cuyo ideal es la pura forma y va en busca de un orden más alto es parte de aquella cultura que se resume en el grito: "¡Yo te amo, eternidad!" y expresa, transfigurado, en otro nivel, el orden biológico, del cual se constituye en el más elevado representante. En este sentido, arte y vida van de la mano. Más allá

de la hostilidad que el hombre como especie encuentra en el mundo biológico y que comparte con todo ser viviente y tiene en la teoría evolucionista darwiniana su descripción y explicación, había una hostilidad cósmica de la materia contra la vida que llevó a ésta, para sobrevivir, a misteriosas alianzas con el arte y la ciencia. El determinismo, la concepción mecánica de la naturaleza, fue un intento de negar esta oscura percepción. El desarrollo de la ciencia estadística la tornó finalmente innecesaria, pero al precio de borrar toda imagen de la naturaleza, ya que el objeto fue reemplazado por la fórmula. El formalismo ayudó a desantropomorfizar la física, pero la vació, la hizo inobjetivable. Alejó el objeto, como ocurrió en la otra historia que va de Poe al surrealismo.

Pero este aspecto negativo de la formalización se le escapó a Valéry. Es lo que él no le dijo, no podía y no llegó a decirle a Mallarmé, a quien volvía a reiterar su apoyo incondicional diciéndole, en una ocasión, que "por este lado coincidía con la actitud de los hombres que profundizan en el álgebra, la ciencia de las formas y la parte simbólica del arte matemático. Este género de atención logra que la estructura de las expresiones se le haga más sensible y más interesante que sus significados o sus valores. Las propiedades de las transformaciones son más dignas del espíritu que lo que él transforma; (y se pregunta) a veces si puede existir un pensamiento más general que el pensamiento de una

"proposición", o la conciencia de pensar en cualquier cosa...⁸²"

La afinidad espiritual entre la poética pitagórica y el estructuralismo no podía haber sido revelada de manera más franca y profunda. Estructura, acá, es forma matemática. Con su fino olfato para todo lo abstracto, no se le escapó que la matemática contemporánea había dejado de ser la ciencia del espacio y la cantidad para convertirse en un formalismo. El concepto abstracto de estructura y forma había desplazado las intuiciones materiales de la geometría euclídea y la había convertido en una más entre otras geometrías posibles, y quizá en desventaja con respecto a otras para explicar las propiedades del espacio físico. Como la poesía pura, la matemática pura volaba hacia un mundo de formas donde la materia terráquea estaba ausente. Poeta y matemático, ambos por igual, cuanto más abstracta, más bella encontraban a su amada. Prodigios del formalismo: unir, en un mismo ideal abstracto, poesía y matemática. Valéry personifica esta unión, en la cual se halla la quintaesencia de su pensamiento.

Hay momentos en que se lo ve vacilar entre un formalismo extremo y un formalismo atenuado, como cuando escribe: *"Concibe Mallarmé ...que el arte implica y exige una equivalencia y un intercambio perpe-*

⁸² Le decía a Mallarmé. En *Política del espíritu*. p.148s.

tuamente cumplido entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el acto y la materia"⁸³. Pero no se queda en esto. Su tendencia más profunda lo lleva a oscilar hacia el otro extremo. Al cual se deja llevar, pese a que su aguda conciencia le impedía desconocer los efectos negativos de ese extremismo. Es así que confiesa, a pesar suyo, que *"el culto y la contemplación del principio de todas las obras le hicieron sin duda cada vez más penoso y cada vez más raro el ejercicio mismo del arte"*⁸⁴. Pero lo justifica: *"Admito que Mallarmé sea oscuro, estéril y preciosista, pero (...) al precio de esos defectos, ...me ha hecho concebir y colocar por encima de todas las obras la posesión consciente de la función del lenguaje y el sentimiento de una libertad expresiva superior, en comparación con la cual todo pensamiento no es más que un incidente..."*⁸⁵

Hay que tratar de mantener un equilibrio entre contenido y forma, en matemáticas; entre sonido y sentido, en poesía. La ruptura de dicho equilibrio conduce a un arte ramplón y a una ciencia mecánica, o a un arte y a una ciencia tan abstractas que parecen haber perdido todo contacto con la realidad, que por evitar intuiciones groseras se ha deshumanizado. Y esterilizado. No vacila en confesar el protagonista de la historia: *"...me parecía indigno... escribir movido por el solo entusiasmo. El entu-*

⁸³ Le decía a Mallarmé. En *Política del Espíritu*. P.149.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 149.

⁸⁵ *Ibid.*, *ibid.*

siasmo no es un estado de alma del escritor"⁸⁶. Un temperamento que esquivo la manifestación de las emociones y el entusiasmo de este modo, se halla en admirable correlación con aquella preferencia por lo abstracto que lo hizo partidario de la poesía pura y la matemática estructuralista. "*El alma tensa hacia los armónicos*" que describe en Mallarmé y el amor por la abstracción tenían una misma fuente. ¿Entonces, insólita consecuencia: lo musical es lo abstracto en poesía?. Sí, porque es la forma pura. Para ser consecuente con una teoría, no hay que arredrarse por sus implicaciones. Son las responsabilidades que se asume al pensar. Y él la pensó a fondo. Y aceptó sus implicaciones hasta el extremo de la contradicción.

El dilema materia-forma asumió caracteres llamativos en la epistemología del positivismo lógico, donde hubo que elegir entre conocimiento de lo real, pero incierto y un conocimiento seguro pero alejado de la realidad. Es la dualidad analítico-sintético, que postula dos clases de proposiciones mutuamente excluyentes: la proposición sintética informa sobre el mundo, pero con incertidumbre; la analítica goza de certeza, pero no dice nada del mundo. Hay que elegir entre información y certeza, entre realidad y seguridad.

⁸⁶ Introducción al método de Leonardo. En: Política del espíritu. p.160s

No se pueden lograr ambas cosas a la vez. El predominio de la forma lleva a preferir la proposición analítica, que proporciona un conocimiento indubitable pero vacío; el predominio de la materia lleva a elegir la proposición sintética, informativa pero dudosa. El temperamento decide el camino a elegir. En física atómica también hubo que elegir entre la imagen intuitiva de la ciencia clásica y el formulismo -y formalismo- matemático de la teoría cuántica estadística. De nuevo, una tercera alternativa estaba excluida. El dilema, en la teoría de la poesía, no era, entonces, un fenómeno local, sino, más bien, la manifestación local de un fenómeno más amplio, que había ganado una vasta superficie de la actividad humana.

La hipertrofia de la forma lleva a una conclusión unilateral, la de que sólo allí donde hay matemática, hay ciencia, lo cual llevó a Platón a despreciar la observación en astronomía. Quién sabe si la invención del anteojo astronómico se retrasó en dos mil años, debido a este juicio. La hipertrofia de la materia, por otro lado, estimulaba el desarrollo de una ciencia que se limitaba a la observación y llevó a Stuart Mill a desarrollar una teoría empirista de las matemáticas. Gracias al sentido equilibrado de las proporciones entre materia y forma pudo nacer, con Galileo, la ciencia moderna, en la cual la experiencia sensorial y las razones matemáticas se aliaban en una fórmula donde ambos componentes resultaban irreductibles el uno al otro. La misma armonía

asegura, en el arte, una continuidad, indispensable para la tarea creativa.

Un resultado, parcialmente imprevisible, de la reflexión, condujo a reconocer que los factores del "éxito" y el "fracaso" en el arte romántico y en las teorías mecánicas, tenían algo en común: la fe en la naturaleza, en la imagen intuitiva de objetos, el entusiasmo y la inspiración. En el otro lado, un mismo rechazo de la imagen y la naturaleza, una misma desconfianza en la espontaneidad y el lenguaje, condujeron a una poesía y a una ciencia dominadas por la forma abstracta. En el nivel intelectual, se trata del conflicto entre formalismo e intuicionismo; en el nivel emocional, es el conflicto entre la tendencia a expresar la emoción y la tendencia a rechazarla. Esta subtiende a aquella. Pero el racionalismo a ultranza, intelectualizante, nunca lo va a admitir.

El rechazo del principio que ve en la naturaleza la fuente del arte y el rechazo platónico de la observación como método de investigación obedecían al mismo motivo, pues una y la misma razón, en un gesto despectivo y omnipotente, estaba en la base de ambas negligencias. El orgullo de una razón que creía bastarse a sí misma negaba a la naturaleza dos veces: como fuente de inspiración artística y como aquello cuya observación era indispensable para construir la ciencia. Esto se deja para los ilotas -es decir, los sentidos, la imaginación. En un gesto protector y soberbio a la vez, contra los desmanes

de la turba, abraza Valéry a Mallarmé: "Existe un prejuicio, un movimiento reflejo contra él (Mallarmé) que procede de las ideas vagas y seductoras que los nombres harto vanos de "creación", de "inspiración" o de "genio" despiertan en los espíritus comunes"⁸⁷.

Un mismo racionalismo aparece, entonces, como origen de aquel desprecio de Platón por la observación de los astros y la subestimación de un arte que, como el romántico, se alaba de estar mancomunado con la naturaleza, y acaba en un culto por la forma que iba a dejar su impronta en el arte y el pensamiento. Los resultados, a la vista: las matemáticas, convertidas en una gigantesca tautología que no se cansa de repetir $A=A$; una filosofía y unas matemáticas que sólo se atreven a ser lo que la lógica les permite; una poesía que quiere convertirse en pintura y un arte plástico que quiere ser geometría.

Este formalismo puede justificarse epistemológicamente: si el objeto llegó a ser una mera construcción lógica a partir de datos sensibles, un mito, la intuición ya no tenía más lugar en el arte y en la ciencia. El intuicionismo debía dejar paso al formalismo. Genéticamente, ¿qué se da antes: el alejamiento del objeto o la desconfianza en la intuición?. Problema del huevo y la gallina. No hay

⁸⁷ Le decía a Mallarmé. En: Política del espíritu, p. 139.

intuición sin objeto y viceversa. El objeto se da en la intuición, como la forma en la abstracción. La forma es la condición que la razón exige a los fenómenos para presentarse a la conciencia como objeto de conocimiento. Pero la forma sola, sin el contenido, no hay que cansarse de repetirlo, nunca puede constituir conocimiento. La forma, abstraída de la ciencia, por si sola, no puede fundar nada. Sólo puede llevar a una pseudociencia que no dice nada del mundo; arte que no dice nada al -y del- hombre.

De la dualidad materia-y-forma surge la dualidad concepto-intuición y la de sonido-significado. La metafísica nutre la teoría del conocimiento y la estética. La poética ve así su problemática, entrelazada a la gnoseología y la metafísica. Es un esquema que puede ser útil para comprender algunos fenómenos, algunas deformaciones e "ismos" observados en la historia de las ideas.

Una ciencia dominada por la lógica y un arte dominado por la forma no dice nada del mundo. Pueden mirarlo orgullosamente desde las alturas de la abstracción, pero la venganza del mundo es cruel, pues a la larga caen de bruces en el regazo fantasmagórico de las formas puras, pálidos fantasmas que se conforman con un desfile espectral en el aquelarre de las brujas.

Las matemáticas son la esencia de la ciencia; la lógica es la esencia de la filosofía; la forma es la esencia del arte. Estas son las tres notas de un mismo acorde. Cuando el lógico hace una

conjunción entre "p" y "q", nos pide que nos desintereseamos de su contenido. Así el poeta puro, cuando nos muestra o lee un verso, nos pide que nos desintereseamos de su significado. Quiere que sólo prestemos atención a la imagen acústica o visual. Ambos nos piden un esfuerzo de abstracción. Para entregarnos un arte y una ciencia descarnadas. Hazaña sin precedentes: han desaparecido el hombre y el mundo. No se ve quién lo hizo ni para quién. El simbolismo, tanto en literatura como en lógica, quería reflejar la realidad, pero una realidad que estaba más allá del mundo sensible y del hombre que lo puede percibir. Superrealidad para un hombre deshumanizado. ¿O arte y ciencia para una nueva era, de la cual debe autoexilarse el hombre del siglo XX? ¿Víctimas, una vez más de la ilusión antropocéntrica, el hombre del siglo XX reivindicaba su derecho a ser identificado como "lo humano"? Pero sin esta ilusión no hay historia. Mejor dicho: no se escribe la Historia.

¿Qué realidad querían reflejar un arte y una ciencia dominadas por la forma? ¿Y para qué hombre? Querían reflejar el ser inmutable, ese ser "que la eternidad cambia en sí misma". En la inmutabilidad parmenidea de este ser, que no sólo se digna a ser lo que es, y condena a la mísera condición de apariencia al ser que todavía no es y debe humildemente pedir permiso para devenir, busca su fundamento esta ciencia y este arte que se basa en el culto de la forma y el símbolo. "...En nuestra época

postracionalista se escriben libros y más libros en lenguajes simbólicos... ¿Por qué habría de ser necesario, o conveniente, que le aburran a uno tomos y tomos de trivialidades simbólicas? Parece como si el simbolismo se estuviese convirtiendo en un valor por sí mismo, que hubiera de reverenciarse por su "exactitud" suprema: una nueva expresión de la antigua búsqueda de la certeza, un nuevo ritual simbólico, un nuevo sustituto de la religión...⁸⁸

Quienes buscaban un puente entre el arte y la ciencia, entre la verdad y la belleza, pueden ponerse contentos. Una misma ley abraza ambos reinos. La soberanía de la forma da un arte frío, una ciencia vacía. Son los estragos del formalismo y el simbolismo. La verdad del arte complementa la belleza de la ciencia. Así se confunde todo.

En el siglo XIX la lógica y la poesía sintieron envidia de la matemática, y así nacieron, juntas, la lógica simbólica y la poesía simbolista. El simbolismo matemático fascinó a poetas y lógicos por igual. El símbolo desplazó la imagen. Ahora es el símbolo el que representa el objeto, y no la imagen. Resultado: la poesía empezó a hacerse musical, y la física, matemática. Esta musicalización de la poesía y matematización de la física son dos aspectos de un mismo fenómeno: la formalización.

⁸⁸ R. Popper. La lógica de la investigación científica. Apéndice IX: Corroboración, peso de los datos y contrastes estadísticos. Ed. Tecnos, p. 336.

Sin duda, el hombre es un animal simbólico, ya que todo lo que toca lo convierte en forma simbólica. Pero, así contada, la historia queda incompleta. Le falta el tercer estadio. Después que la poesía se musicaliza -o pictoriza-, y después que la física se matematiza, la matemática se logiciza. La forma, cada vez más abstracta, una vez despertado el apetito formal, va creciendo y se engulle todo. Poesía, física y, por fin, la misma matemática desaparecen en el buche de la lógica. En este mundo espectral ya no hay más objetos. La imagen se alejó tanto del objeto que éste se convirtió en un mito. Los objetos fueron disueltos por las enzimas de la lógica. Y ahora tenemos una danza de espectros. Las brujas están de parabienes.

Una vez más, a Valéry no se le escapó cierto aspecto negativo del proceso. Antes lo vimos zarandear al escritor romántico por rehuir el esfuerzo. Ahora proporciona un atenuante: "La vida moderna tiende a ahorrarnos el esfuerzo intelectual, como lo hace con el esfuerzo físico. Reemplaza por ejemplo, la imaginación por las imágenes, el razonamiento por los símbolos... Nos ofrece todas las facilidades, todos los medios cortos necesarios para llegar a la meta sin haber recorrido el camino... (esto produjo) una cierta disminución general de los valores y de los esfuerzos en el orden del espíritu

(pero) todo lo que no exige algún esfuerzo, es sólo tiempo perdido"⁸⁹.

Un factor que llevó a esta situación está dado por la búsqueda de un lenguaje ideal, una *lingua universalis*, una *mathesis universalis*, con la que soñaron los grandes racionalistas modernos: Descartes, Leibniz. El espíritu que presidió este desarrollo se expresa en el alfabeto del pensamiento de este último, quien esperaba del mismo la solución automática, por medio de un algoritmo, de los grandes problemas filosóficos. Con estos métodos de decisión se ahorra el esfuerzo de pensar. El filósofo podría decir, ahora: "no pensemos; calculemos". Se formuló, así, el ideal de una civilización gobernada por la calculadora electrónica y la inteligencia artificial. Valéry detectó los síntomas precoces del proceso. Sin embargo, él mismo incensó en el altar del ídolo que llevó a todo esto: la Forma. Sólo que él lo hizo en la poesía, donde, creía, no iba a causar estragos.

Desde la epistemología genética se formuló también una crítica a la separación de materia y forma en lógica. Los intentos de reducir los números enteros ordinales a clases de clases equivalentes por correspondencia biunívoca siguen un camino equivocado, porque "...la lógica moderna, llamada simbólica o matemática, se disoció de la psicología

⁸⁹ Discurso sobre la historia. En: Variedad II. Losada, p. 113.

justamente porque quería ser puramente formal o normativa y sin tomar en consideración las cuestiones de hecho. Constituye por lo tanto una lógica sin sujeto"⁹⁰.

Pero no sólo la lógica se queda sin sujeto cuando se hace formalista. También la ciencia natural, la matemática y la misma poética, cuando están dominadas por la forma, hacen una ciencia, una matemática y una poética sin sujeto. La poética pitagórica, al llevar en su germen al formalismo, condujo a una poética sin sujeto. Es que había que prepararse para recibir al robot. Había que hacerse digno de él. El animal simbólico debía devenir el antropoide cibernético. *Homo sapiens* debe volver a la caverna. El espacio es para el robot.

Al albergar en su seno al formalismo, el simbolismo anticipó el futuro momento en que el arte, envidioso de la ciencia, iba a querer imitar su estilo. Envidiando la popularidad del físico que acaba de descubrir la partícula más pequeña, del astrónomo que acaba de localizar la nebulosa más lejana, el poeta los veía asediados por el periodismo. Su reportaje, acompañado de una fotografía, acaban de aparecer en el matutino más leído de la metrópoli.

Esta tendencia disociadora causó estragos en la teoría de la ciencia. Pues si las formas son independientes, autónomas, a priori, la práctica científica

⁹⁰ J. Piaget. Psicología y epistemología. Ariel, p. 18.

debe acomodarse a la ciencia que, supuestamente, se ocupa de ellas, a saber: la lógica. Pero si no hay sino formas de la materia, las formas pierden esta situación privilegiada, y la lógica debe adaptarse a la práctica científica. Para el formalismo, la lógica es formal y la ciencia, material. Y como el formalismo descende del ideal griego de $\square\square\square\square\square\square\square\square$ la ciencia de las formas puras está en condiciones de dictar a la ciencia material su método. Y así nace la concepción de una epistemología como lógica aplicada, solidaria del dualismo ciencia y técnica. Para este modo de pensar, el estudio de un objeto que no está enlazado a formas lógicas o matemáticas no es científico. Esta concepción es heredera de la doctrina griega tan característica, según la cual sólo los objetos inmutables merecen la consideración de la ciencia. Sólo de las Ideas hay ciencia. De las cosas hay opinión. Es la teoría de $\square\square\square\square\square\square\square\square$ y $\square\square\square\square\square\square$ expuesta en *La República*. No se trata de una antigualla. Sólo al ver que sus raíces están aquí, se comprende la esencia del formalismo. No se puede captar su espíritu si se lo desliga del racionalismo clásico, incluso del de más rancio abolengo griego. El formalismo que sorbió el seso a los mejores, viene de aquí. Un poco de historia era, pues, necesaria. Para esta doctrina, la ciencia es apenas "una falacia de concretez fuera de lugar", y

desde la crítica humeana de la causalidad ya no puede justificarse y debe pedir prestada a la matemática su fundamento y su razón de ser.⁹¹

El formalismo dio origen al análisis filosófico. ¿Qué queda del viejo árbol de la filosofía después de esta invasión? Nada. O casi nada. La filosofía pasó a ser un capítulo de la lógica. Sólo queda la lógica, este "conjunto de técnicas", como la llamó Rusell al final de su carrera. Es el único sobreviviente del naufragio.

Con Kant pareció que la filosofía sobreviviría como teoría del conocimiento. Por lo visto, fue otra ilusión. Sólo queda la lógica. Que ahora, para hacerse respetar, usa métodos matemáticos. Y rivaliza en poder simbólico y formalizador con la misma matemática, a quien arrancó el cetro, pues ¿quién se atreve hoy, a disputárselo y a discutirle que es la reina de las ciencias? Del venerable árbol sólo queda la lógica. "Lo demás es literatura".

Forma lógica, forma matemática, forma lingüística, forma artística, por todos lados formas simbólicas. Más allá de la forma, nada. La nada. Salvo que la nada ahora se decida, para no ser menos, a ser la forma del no-ser. Pero una forma sin contenido es una pintura sin dibujo; una música sin tonalidad; una geometría sin espacio; una filosofía

⁹¹ B. Russell, "¿Es supersticiosa la ciencia?" En: Ciencia, filosofía y política, Ed. Aguilar, pág. 15.

sin pensamiento; una poesía sin significado; un mundo sin objetos. ¿Se puede concebir algo tan desolado? "Inhabitable", reconoció Valéry. Y sin embargo no cejó en seguir a su maestro, que iba en pos de la forma pura, de una poesía hecha de palabras sin significado. El resultado es este cementerio... no marino.

Privilegiar el sonido en poesía, el color en pintura, la matemática en física, la forma en lógica, es privilegiar el significante en detrimento del significado, el signo como cosa en detrimento del signo como representante de otra cosa. Todo esto integra un mismo movimiento de vaciamiento. El temor de ser embaucados por seudorealidades, de caer en una ilusión realista, por un exceso de celo epistémico, por darle algún nombre, ha jugado un rol en el proceso descripto. En la forma pura se cree hallar un antídoto contra todo error y espejismo, se alcanza la ansiada universalidad y necesidad de la verdad científica. Se ha asociado, así, indefectible y fatalmente todo contenido a la contingencia empírica, a lo individual sensible. El formalista es el que tomó en serio el axioma escolástico: *de singularibus non est scientia*. Y si de lo singular no hay ciencia, hay que echar raíces en lo universal. Y como no hay nada más universal que la forma, hay que hacerse formalista. De modo que este formalismo es el representante actual de la □□□□□□□□ griega y su certeza. Es también el resultado del avance del espíritu abstracto. El formalismo aparece cuando se

empieza a comprender que "a medida que avanza el conocimiento científico y se provee de su propio instrumental metodológico, se va aflojando el vínculo que une directamente al concepto con la intuición. El concepto no está ligado ya a la "realidad" de las cosas sino que se eleva hasta la libre construcción de lo posible".⁹²

Así vistas las cosas parece que el formalismo es un resultado ineluctable del progreso científico. Cuando la imagen se ha alejado del objeto, y la intuición del concepto, aparece, espectral, la forma, adueñándose de la situación. El progreso conlleva el vaciamiento de contenido, necesario para alcanzar una verdad de orden cada vez más general. La paradoja de todo esto es que cuando se llega a una verdad así, se la encuentra vacía. Es "una mísera tautología". La sombra de Kant se yergue fatídica. La idea sin imagen nos daba un arte frío; el concepto sin intuición nos da un fantasma. Según el positivismo lógico, esta síntesis a priori, esta conjunción de concepto e intuición que nos ofrecía Kant como solución al problema del conocimiento, es un imposible. Debemos elegir entre un concepto sin intuición y una intuición sin concepto; entre conocimiento analítico y conocimiento sintético, pues si la proposición es sintética, no puede ser a priori; y si es a priori, no puede ser sintética. ¿Se quiere

⁹² E. Cassirer. Filosofía de las formas simbólicas, III, FCE.

información? Hay que sacrificar la seguridad, ¿se quiere seguridad? Hay que sacrificar la información. El formalismo elige la seguridad y sacrifica la información. Nos ofrece la universalidad y necesidad de la verdad lógica. Pero cuando hemos arribado al tan ansiado puerto de la certeza, descubrimos que está deshabitado. No nos sirve. Nos volvemos con las manos vacías. Lo mismo pasa con las promesas del formalismo estético. Ninguna de estas promesas se pueden cumplir. Y los primeros en frustrarse son los que prometieron. Fue un autoengaño. Y, como tal, involuntario.

La cruenta elección entre un concepto sin intuición y una intuición sin concepto se puede traducir, al pasar de la ciencia "material" a la lingüística, a una elección entre un significante sin significado y un significado sin significante. Entonces se tiene, que así como el conocimiento sólo es posible, volviendo a Kant, si se une concepto e intuición, el signo, hay que decir, es posible sólo uniendo significante y significado. En realidad ni siquiera hay que unirlos. Están unidos desde el principio, pues esta unión es lo que hace el signo. Y eso quiere decir que sonido y significado están unidos indisolublemente, y ningún artificio puede separarlos sin destruirlos. Y eso marca la poesía tanto como el lenguaje. La hipertrofia del signo como cosa oblitera al signo como significado: el éxtasis ante el signo-cosa, el signo como imagen ocasiona el formalismo, tanto en el arte como en las

matemáticas. Formalismo sería, entonces, opacidad. Cuando el signo no deja ver lo significado por él y retiene la atención visual o auditiva, el lenguaje se opaca, se deja de ver lo que el signo representa, se deja de ver su significado o simbolismo. El formalismo, entonces, tanto el estético como el matemático, se basa en una ceguera unilateral, se funda en la opacificación que no deja ver lo que hay más allá de la imagen -acústica o visual-. Usa la mitad del signo. No puede, por tanto, ser muy fértil. Aísla, de este modo, al hombre, de las cosas significadas. Aísla al hombre del mundo. Destruye el mundo. Deja al hombre solo en un desierto donde ni a sí mismo puede ya entender, pues, de sí mismo, cuando habla, sólo tiene un ruido. Ni consigo mismo puede dialogar "el hombre formal", a quien su fe dejó más solo que un astronauta perdido en el espacio sideral.

La forma vacía, el signo como cosa que no deja ver lo que está del otro lado, tiene, como el ser, un efecto nihilizante. El mundo, bajo su influencia, queda convertido en una inmensa nada flotando en el vacío infinito de la forma sin contenido. Este signo sin significado, esta forma vacía, se parece, en cierta medida, a la extensión del concepto de "ser", que es infinita precisamente porque no es nada. O, por su misma indeterminación, así como el ser es la nada, en la dialéctica hegeliana, en el momento tético, así el signo-cosa o la forma-sin-contenido es una nada. La analogía se puede llevar aún más lejos.

En virtud de la ley de relación inversa entre extensión y comprensión, la extensión infinita del concepto de ser se acompaña con una comprensión o significado nulo. De modo similar, si el signo como cosa crece tanto como para destruir toda traslucidez del mismo, el signo llega a perder significado. Pero como ningún infinito, por definición, se puede alcanzar, y ningún signo, similarmente, puede llegar a ser sólo cosa, el formalismo es tan imposible como la realidad del ser.

Hay una sola manera de salir del dilema -o los dilemas-, planteados, y es apelando a una tercera alternativa, excluida antes, por seguir la tradición. Ya que el tercero excluido entre intuición y forma, entre racionalismo y empirismo, fue el pragmatismo, que propone ver en la forma el medio, y en el significado el uso. Así puede la razón romper el cerco en el que la querían encerrar las antinomias. De modo que así como no hay concepto sin intuición, forma sin materia, tampoco hay significado sin uso. Y como la comprensión del uso requiere la intuición, se tiene que en el uso coinciden el aspecto pragmático y el intuitivo del significado. Gracias a esta coincidencia, el significado se desidealiza, deja de ser la unidad ideal que pretende la fenomenología, se aparta del celestial connubio que lo vinculaba al □□□□□ y baja a la tierra, a la sociedad humana, donde se pondrá al servicio de las formas de la vida.

Simbolismo literario y formalismo lógico buscan, pues, un lenguaje ideal que exprese la realidad suprasensible. Uno y otro desconfían del orden sensible, en el cual ven una superficie engañosa que oculta maléficamente la verdad. Pero, de acuerdo a diferencias de temperamento propias del caso, unos buscan la verdad oculta en las flores, en el bosque de símbolos; otros, menos poéticos, quieren un lenguaje lógicamente perfecto donde las palabras de cada proposición se correspondan con los componentes del hecho, donde habría una sola palabra para denotar cada objeto simple, un lenguaje, en fin, que mostrara la estructura lógica del hecho cuando, como resultado del análisis, se revelara la forma lógica, velada por la ambigüedad de la forma gramatical. Son dos viajes a lo desconocido de una realidad más alta. Por distintos caminos van en busca de lo verdaderamente real, que se oculta, para unos, tras la apariencia sensible; tras la forma gramatical para otros. Un mismo viento metafísico sopla sobre las velas de su bergantín. Ambos sueñan volver con las manos llenas de oro. Contentos, los unos por haber hablado con las cosas y porque las cosas les hablaban y ahora ya comprendían; los otros porque, al haberles permitido el análisis revelar la forma real del lenguaje, dada la identidad estructural de éste con el mundo, ahora conocen ya la estructura de la realidad. Son dos tipos de soñadores distintos. Los dos soñaron el mismo sueño y cada uno cree que sólo él

conoció la verdadera realidad, que uno halló oculta tras la apariencia sensible de las cosas; el otro, tras la apariencia gramatical. Cada uno fue munido de su propio simbolismo, lógico o poético. ¿Volvieron con las manos vacías? ¿Eran dos formas de quijotismo? Ninguno, es cierto, se trajo a su Dulcinea del Toboso, pero no se puede decir que perdieron el tiempo. Pen-sar así sería olvidar que lo que se encuentra en el camino es, no pocas veces, más valioso que lo que se salió a buscar.

Los dos Quijotes del lenguaje ideal tuvieron que ceder, finalmente, la palabra a la sensatez, al Sancho Panza del lenguaje común. Cansados de pelear con molinos de viento, se avinieron a oír la voz de la cordura. Los dos simbolismos bajaron a tierra. El lenguaje esotérico de la poesía pura y el lenguaje simbólico de la lógica formal debieron admitir a la larga, que la verdadera realidad no estaba más allá, sino más acá, y dejaron hablar al lenguaje ordinario.

Los fracasos, como los triunfos, son relativos. Es cierto que ninguno de ellos encontró "su" lenguaje, que les reveló "la" verdad, pero no fueron trabajos de amor perdidos. La experiencia los enriqueció. Cuesta renunciar a la verdad última, al fundamento último de todas las cosas, a la razón de ser de cada cosa, a la esencia del mundo, pero cuando se ve en éstos, en las formas, en las esencias y substancias, medios en vez de fines, crece la operatividad, el fracaso se torna triunfo.

El formalismo fue, en su momento, una meta y un estilo. El especialismo, la nueva barbarie, al prestar atención unilateral al contenido, había separado en compartimientos sin comunicación entre sí los distintos aspectos de la materia-contenido. Surgió, así, un formalismo que se opone a la diversificación aislante, a la separación alienante. Lo que la materia separa, lo vuelve a unir la forma. La unidad dependía de la forma. Por ello ésta devino espíritu. Formalismo, en ente sentido, quería decir: defensa de lo que hay de común en las distintas materias especializadas en que se diversifica el conocimiento y en las que se aliena su unidad primitiva. En ese significado, el simbolismo, sea el literario o el lógico, con el formalismo que se le acopla, y al que precedía a corta distancia, representa los intereses del espíritu contra una civilización excesivamente centrada en la técnica y en un modo de vida que se hallaba en estrecha dependencia de sus productos.

En este sentido, la búsqueda de una forma pura, del arte puro, de la poesía pura, de la forma lógica que había de develar la verdadera forma de los hechos y la estructura del mundo, no era más que la manifestación de una necesidad de respirar un aire más puro. La civilización técnica había enrarecido la atmósfera con sus productos tóxicos. Había convertido al hombre en un consumidor, es decir, un medio. Se había llegado a la manipulación industrial de las conciencias; la industria del libro de

bolsillo había transformado al lector en un coleccionista de libros. En este aspecto, el formalismo ya no es más un platonismo que huye, sino una fuerza que lucha contra el desorden y la alienación. El orden formal tenía dos caras. Por un lado, enseñaba a huir; por otro, a enfrentar. Por su aspecto universalista, el formalismo converge con el ideal helenístico de cosmopolitismo: *ubi beni, ibi patria*. La poesía moderna, que nació de las búsquedas formales de los protosimbolistas, traspasa los lindes de la geografía y las lenguas. Mientras la literatura romántica exaltaba lo local, lo telúrico, lo folklórico, el terruño cuya pérdida alimenta las nostalgias, el simbolismo literario, desconfiando de los afectos que ligan al grupo primario y a sus dioses lares, alzó vuelo hacia las alturas de una patria universal.

El sueño formal que condujo a una poesía moderna encuentra, entonces, su justificación, en el hecho de que ésta, resistiéndose a los intentos de aislarla geográficamente, asfixiarla lingüísticamente, y de someterla a los poderes constituidos, constituye un acto de independencia: "El poema expresa a la perfección que no está al servicio de la política: este es su contenido político"⁹³. Visto desde este lado, el formalismo que llevó a los precursores del simbolismo a una poesía pura, se rescata como protesta contra la opresión y la expoliación. Si lo real ha de

⁹³ Enzensberger, Cap. III, Poesía y política, Anagrama, p. 212.

incluir, como debe ser, el orden social y político, esta poesía, nacida al impulso formal, encarna la rebeldía de un espíritu libre. "Esta poesía siempre oprimida y amenazada por el poder político, ha lanzado desde su origen esta consigna de su poética: excluye lo real por vil (Mallarmé); el poeta no tiene finalidad (Reverdy); la poesía no tiene otro fin que el propio poeta (G. Benn); los teóricos de la poesía moderna no se cansan de repetir... que no debe referirse a cosa alguna, de que le basta con ser pura forma..."

Si, es verdad, pero hay más. En esta sociedad tecnocrática la corona de laureles es para el científico. Los poetas sufrieron por ello. El deseo de curarse de esta envidia los llevó a someterse al agresor, a identificarse con él, de quien tomaron las armas. ¿De quién se cree que son estas palabras? "Todo lo que hay de bello y noble es resultado de la razón y el cálculo"⁹⁴ ¿De Newton, acaso? ¿De Laplace? No. Son de Baudelaire. ¿Las dictó el dogmatismo o la convicción? Cuestión ociosa, acá. Interesa retenerlas por ser significativas, cuanto menos condicen con el deseo de no ser un hombre útil, proclamado en edad juvenil, ni con la estética del creador de "una nueva sensibilidad poética". Los precursores del simbolismo quisieron ser los poetas de la edad científica. Pero ésta no había llegado aún a su

⁹⁴ Baudelaire, El Arte Romántico.

apogeo. Un poderoso instinto poético ahogó ese ideal, que quedó para mejor oportunidad. Por suerte, para el destino de la poesía, para el destino del hombre, por tanto, se contradecían como el que más. Y muchas veces, su poesía andaba a las greñas con su poética. Afortunadamente. ¿Quién duda que la poesía es siempre más que la mejor de las poéticas? Una poética puede ser interesante. Pero la poesía es valiosa.

De esta manera, el arte no quiere ser menos que la ciencia y, de abstracción en abstracción, se metamorfosea y deviene una pura forma que rivaliza en triángulos, circunferencias, líneas y puntos, con la geometría.

Cuanto más abstracta la ciencia, más potente es su capacidad hipotética y deductiva, pero, ¿qué se hicieron de aquellas bellas imágenes tan románticas, donde los átomos danzaban y las ondas de luz se movían como los círculos concéntricos que se forman en el agua de un estanque cuando un niño arroja, distraídamente, un guijarro? En lugar de estos hermosos y pulidos corpúsculos y ondas, abstrusas fórmulas donde las incertidumbres sobre localización espacio-temporal y las incertidumbres sobre cantidad de movimiento bailan la danza macabra de los " δp " y los " δq ". La ciencia determinista y mecánica, con sus románticas imágenes ondulatorias y corpusculares acaba de ser enterrada con todas las honras fúnebres que merecía por todos los servicios prestados. A los ilustres

muertos se les erige un mausoleo, y ahora, a dejar paso a la juvenil ciencia abstracta. Ahora habla un lenguaje esotérico, lleno de fórmulas misteriosas que sólo una minoría selecta integrada por especialistas de élite entienden. Un pequeño grupo de seres privilegiados tiene acceso al significado de las fórmulas. La humanidad culta debe conformarse con saber que gracias al trabajo de la secta podrán viajar a la luna en tal fecha, y a Marte en tal otra. ¿Cómo? No debe interesarnos. Si ello se debe a la abstracción que aísla y alienta, no importa. Cada vez debe haber más calculadoras y robots. Cada vez los más necesitan pensar menos, porque los menos pueden pensar más. ¿Y el diálogo, la comunicación, el intercambio de ideas entre la ciencia y la filosofía, entre la ciencia y el hombre? ¡Pamplinas, chocheces seniles, romanticismo trasnochado! ¡Y para esta ciencia que sólo se preocupa por construir una astronave con la cual llegar a la estrella alfa del centauro, ha nacido un arte que alaba el avión y la velocidad y contempla embelesado la belleza de líneas de las máquinas! A una ciencia donde el cálculo se delega en la máquina corresponde un arte que admira la máquina. ¿De qué hay que admirarse? ¡Viva el progreso que abstrae y aísla a los hombres a quienes propone, en lugar del diálogo espiritual que comunica ideas e inquietudes, el culto de la má-

quina, la contemplación admirativa del *paesaggio veloce della Estetica della macchina*⁹⁵

La lógica matemática se llegó a definir como un pensamiento sin pensamiento; la poesía pura, estaba hecha de palabras, no de pensamientos. El proceso que transforma el simbolismo en surrealismo, la ciencia mecánica en ciencia estadística, consiste en un alejamiento del objeto, en una autoexclusión del sujeto. El desenvolvimiento del germen racionalista en formalismo condujo a una poética sin sujeto y a una ciencia sin sujeto. Y para completar la lógica sin sujeto, se desarrolla una epistemología sin sujeto cognoscente, significativamente análoga a la teoría de la poesía pura. Para esta epistemología⁹⁶, el conocimiento no está en la cabeza de los hombres; está en las bibliotecas, como para esta poética una poesía no se escribe con pensamientos, sino con palabras. ¡Fatídica coincidencia: el primer epistemólogo de nuestro tiempo y el poeta mayor de nuestro tiempo se abrazan en un mismo ideal que reprime el subjetivismo como algo inferior y deleznable! Era de esperar. En un mundo donde impera el cerebro electrónico, el sujeto molesta. Tanto al poeta como al epistemólogo. Apel ve esta filosofía de la ciencia como una falacia abs-

⁹⁵ Il Paesaggio e l'Estetica futurista della macchina. Firenze. Casa Editrice "Nemi". F. T. Marinetti, p. 15.

⁹⁶ K. Popper, Conocimiento Objetivo. Tecnos, p. 108.

tractiva.⁹⁷ Pero acá, abstractiva quiere decir que abstrae en el sentido de que elimina u omite el sujeto. A esta cultura sin sujeto debiera recordársele que "el objeto no se conoce nunca sino a través del pensamiento de un sujeto (pero el sujeto sólo se conoce a sí mismo adaptándose al objeto)".⁹⁸

La lucidez de los exponentes del formalismo, cuando éste llega a extremos, advierte su imposibilidad, rescatando, así, su aporte. Esta lucidez une los dos campos. Es impresionante el efecto de este paralelismo, que se produce al colocar las palabras ya citadas de Valéry, en el sentido de que "una verdad de esta especie es un límite del mundo", con las de un lógico matemático como Ladrière, quien al referirse a las consecuencias de la formalización en su campo, dice: "Nos encontramos, pues, ante la idea-límite de un sistema perfectamente cerrado que no remite a nada ni ningún concepto al exterior del sistema... El advenimiento de un sistema así realizaría la desintegración de la experiencia, el fin del diálogo incesante con el mundo (...), el establecimiento de una totalidad cerrada, plena y silenciosa"⁹⁹. El rechazo a la

⁹⁷ K. O. Apel. Acerca de la idea de una pragmática trascendental del lenguaje. En: Aspectos y problemas de la filosofía del lenguaje. J. Simon (comp.) Alfa, p. 227ss.

⁹⁸ Hoeffding. Según J. Piaget. Psicología y epistemología. Ariel, p. 174.

⁹⁹ J. Ladrière. Limitaciones internas de los formalismos. Tecnos, 337ss a 345.

pregunta: "¿qué quiere decir ese poema?" encuentra su paralelo lógico en el reconocimiento de que "las expresiones de un sistema formal poseen... un sentido independiente de toda interpretación"; "los hechos de limitación nos indican con precisión por qué el sistema total sólo puede entenderse como idea-límite, mostrándonos, en efecto, que no es posible formalizar completamente el campo intuitivo (y) que la dualidad de lo intuitivo y lo formal continua siendo irreducible...; el recurso a un lenguaje riguroso permite (...) corregir la intuición y criticar las seudoevidencias que surgen al nivel de los análisis no-formalizados". Este trozo recuerda a Valéry denunciando las groseras intuiciones realistas de la prosa. "La dualidad de lo subjetivo y lo objetivo no puede ser abolida: el formalismo no puede constituir una suerte de modelo objetivado del pensamiento ni puede encerrar la totalidad de lo inteligible; hasta en las instauraciones formales el contacto con las fuentes de significación intuitivas es indispensable... Los sistemas formales constituyen un lenguaje enteramente objetivado, en tanto que el lenguaje no formalizado (...) es (...) un lenguaje vívido que no puede ser objetivado sin destruirse como tal".¹⁰⁰

A riesgo de ser hipertrófico, la cita, por provenir de donde proviene, resulta particularmente

¹⁰⁰ Ibid, ibid.

significativa, en el contexto de las ideas aquí expuestas, cuando se las coteja con el pensamiento de Valéry: "En tanto que sólo el fondo es exigible a la prosa, en la poesía lo único que ordena y sobrevive es la forma... (...) ...Es... la forma... lo que constituye el resorte de la potencia poética"; "un poema tiene el sentido que le da el lector. No tiene un sentido en sí".¹⁰¹

Al terminar el cotejo de citas entre el poeta y el lógico, uno queda francamente alelado. ¿Cómo: el lógico da marcha atrás en su formalismo, reconoce que no se pueden formalizar todas las intuiciones; que no se puede abolir el sujeto, y que insistir en el proyecto sería el fin del diálogo, mientras que el poeta, no cesa un ápice y sigue, impávido, sosteniendo, que poesía es sólo forma? Los dos, poeta y lógico, admiten, explícitamente que sus ideales formales son ideas-límites. Y, ¡oh, sorpresa! ¡El lógico desiste, el poeta insiste!

¡Cuadro admirable, complejo, polifacético! Pero no hay que alarmarse. Todo tiene su explicación. "La progresión en el sentido del rigor pudo realizarse gracias a una reducción del campo intuitivo"¹⁰².

Aunque Valéry demostró una sensibilidad aguda para percibir los síntomas precoces del proceso, no

¹⁰¹ Variedad II. Losada. p. 287.

¹⁰² J. Ladrière. Op. Cit. p. 33.

pudo, naturalmente, prever los peores -¿o quizá haya que decir los mejores? ¡Quién sabe!-. Son las cosas que no llegó a decir a Mallarmé.

CAPÍTULO IV

POR QUÉ LA POESÍA SE ALEJÓ DE LA MÚSICA

Al querer convertirse en música, la poesía se destruye a sí misma. El ideal simbolista de una poesía pura, de la poesía-música era inalcanzable. Porque el sonido, el significante, es la parte de la palabra que, considerada en abstracto, es pura imagen, carente, por tanto, de significado. "La música... trascendió hacia sí hacia otro extremo, en una concentración subjetiva inexplicada, cuyo contenido encontró en los sonidos a su vez sólo una exteriorización simbólica. Por tanto el sonido, tomado para sí mismo, carece de contenido y tiene su determinación en relaciones numéricas... La música se libera de la palabra..."¹⁰³

¹⁰³ Vol. VIII de Estética. Ed. Siglo Veinte, p. 26.

En estas profundas palabras de Hegel está contenida la explicación del "fracaso" en el intento de musicalizar la poesía llevado a cabo por los precursores del simbolismo, la razón de ser de la imposibilidad del "musicismo". Y ella es que la música es subjetividad absoluta, mientras la poesía, por ser un arte del lenguaje, como lo recuerda Valéry¹⁰⁴, contraría la musicalidad como ideal poético. Y el lenguaje, por ser en su esencia, social, y estar al servicio de la comunicación, choca, en un punto, o en una superficie amplia, con la música. El musicismo choca con la poesía como arte del lenguaje. "La lengua, hoy, ya no es únicamente una condición de la vida social, sino que se transforma en un modo de vida social. Así, pues, ya no definiremos más a la lengua según Saussure, como un código, es decir, como un instrumento de comunicación. La consideraremos, por el contrario, como un juego, o, mejor aún, como lo que establece las reglas de un juego, de un juego que se confunde bastante con la existencia cotidiana".¹⁰⁵

El fracaso en musicalizar la poesía radicaba, pues, en que ésta, como arte del lenguaje, no puede dejar nunca de comunicar, y más que comunicar en sentido de transmitir información, en el de comuni-

¹⁰⁴ P. Valéry. Poesía y pensamiento abstracto. En: Variedad II. Losada.

¹⁰⁵ O. Ducrot. Decir y no decir. Anagrama. p. 10.

car intenciones, entre las cuales, no es la menos importante la comunicación de la intención de comunicarse, que es para Grice, la esencia del lenguaje.

Viendo que la alianza con la música no lograba emancipar a la poesía de su rol lingüístico, social, de comunicación, los poetas se alejaron del arte de los sonidos y se acercaron a los colores y las líneas.

De este modo, el formalismo poético frustrado por el subjetivismo absoluto de un sonido musical que carece de significado, se acerca a la pintura, con el propósito de alcanzar aquella ruptura con la palabra, que no había logrado antes. Entonces el simbolismo deviene surrealismo. Baudelaire cede la palabra a Apollinaire.

Al carecer de contenido, el sonido, forzosamente debió llevar a una poesía que abrevaba en la música, a un arte puramente formal. La poesía, entonces, si bien alcanzó, quizá, su cumbre durante su maridaje con la música, encontró allí el veneno letal que iba a consumir su organismo. El matrimonio con la música se convirtió, con el correr del tiempo, en la tumba de la poesía, al profundizarse la tendencia a disociar la imagen de la idea, al significante del significado. El significante, separado del significado, se convierte en una cosa. Cuando Valéry termina de reconocer que la poesía es arte del lenguaje, no se da cuenta, al parecer, de la contradicción en que incurre con su declaración, hecha en el mismo ensayo, de que la poesía es forma pura. Aunque la

contradicción se disuelve si se recuerda el carácter formal que tiene, para él, el lenguaje, cuando lo considera como un conjunto de posibilidades infinitas. Pero decididamente contradice su afirmación de que "la poesía es el intento de representar, o de restituir, por medio del lenguaje articulado, esas cosas o esa cosa que intentan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros..."¹⁰⁶, definición que está en las antípodas de una poética intelectualista como la que se le conoce.

La música se libera de la palabra. Esta es la condición que hace que una poesía que se alimenta de música, tarde o temprano, quiera romper con la palabra, pero con la palabra vista como totalidad, constituida por signo y significado, o, mejor, por imagen y concepto. En este momento se dan las condiciones para que la poesía se aleje de la música. Pero la tendencia formalista, nacida en el simbolismo, hizo que, arrancada de los brazos de la música, la poesía cayera en los brazos de la pintura. La poesía no debía cantar más: ahora debía pintar. Y en su "poema" "La Lluvia", Apollinaire "pinta" la lluvia, en lugar de cantarla. Pero fue peor el remedio que la enfermedad. Creyendo salvar a la moribunda, al raptarla del hospital donde agonizaba, la

¹⁰⁶ P. Valéry. *Littérature*.

enterraron sirviéndose, para hacer la fosa, del pico y la pala cubista.

La musicalización de la poesía, por llevar en su seno la intención más profunda de formalizarla, como no tardó en hacerse evidente con Mallarmé y con la exaltación explícita de la forma en Valéry, en detrimento de todo contenido, chocó con límites insuperables. Los límites del musicalismo iban a coincidir con los del formalismo. Se puede formalizar la razón. Esto sirve para hacer avanzar el pensamiento científico que, cuanto más abstracto, resultó más potente. Aunque esto tuvo el consabido costo social. Pero una cosa es formalizar la razón y otra, formalizar la poesía. La formalización de la razón dio una ciencia abstracta, pero no dio un arte abstracto. La formalización disuelve el arte al deshumanizarlo. La ciencia no se disuelve por deshumanizarse. Está en su esencia dialéctica que la ciencia, cuanto más abstracta, más operativa y penetrante y, a la vez, más lejos del hombre, menos accesible a la comprensión intuitiva media. Pero el arte, al formalizarse, se deshumaniza y muere. La abstracción formal separa para siempre al arte de la ciencia. Recientes intentos para acercar el uno a la otra se basan en la ignorancia de esta diferencia insalvable. El simbolismo, al negar esta diferencia, acogió en su seno a la música. Pero como la música tenía base matemática, y la matemática es una ciencia formal, la poesía, al musicalizarse se matematizó, y al matematizarse, se formalizó, y al

formalizarse se deshumanizó. Al penetrar en los dominios fríos y abstractos de la razón, se disolvió.

Una vez más, vale la pena oír a Hegel, para comprender por qué la aventura simbolista terminó en el surrealismo y el romanticismo hizo de nuevo su entrada en la poesía: *"la poesía, el arte de la palabra, es el tercer término. La totalidad (que) reúne en sí, en un grado más elevado, en la esfera de la interioridad espiritual misma, los dos extremos de las artes visuales y la música"*¹⁰⁷. La poesía, si se mueve entre estos dos polos, no puede identificarse con ninguno de ellos sin perecer como esa totalidad que es.

Hoffman, en pleno florecimiento del romanticismo, había dicho que la poesía es la más romántica de las artes. Como esto, para los simbolistas, significaba que la poesía era literatura, lo cual constituía una ofensa para la poesía, hicieron lo posible para alejar la poesía de la literatura. Pero esto se hallaba en contradicción con el reconocimiento hecho por el mismo Valéry de que la poesía es un arte del lenguaje. Si la poesía es forma pura, no es lenguaje, porque el lenguaje es forma y materia, imagen e idea, sonido y significado. El mismo Valéry llegó a escribir que la poesía es una vacilación indefinida entre sonido y sentido¹⁰⁸, tan

¹⁰⁷ Hegel, W. F. Ibid, ibid.

¹⁰⁸ P. Valéry. Tel quel II.

evocadora de la definición de Gide, quien veía en la poesía una intermitencia entre imagen e idea.

Es útil traer a cuento estas diferentes definiciones que Valéry ha dado de la poesía en distintos momentos porque, al ver sus contradicciones, se comprende mejor la imposibilidad de la empresa simbolista.

Un musicólogo francés, J. Combarieu, definió la música como el arte de pensar con sonidos.¹⁰⁹ ¿No es ésta la definición que buscaba Valéry para la poesía? Miremos un instante la definición: la poesía es el arte de pensar con sonidos. Enseguida vemos en ella el reconocimiento del trabajo intelectual que insume la composición de un poema, sumado a la declaración de que el placer intelectual está por encima de los otros. Por lo visto, con Valéry y Mallarmé, con el simbolismo, la poesía le disputa a la música el privilegio de ser el arte más intelectual, pero de la más extraña intelectualidad, cual es la de pensar con sonidos. Si ponemos una al lado de la otra las dos definiciones tenemos, por un lado, un movimiento por el cual la música se acerca a la poesía; por el otro, la poesía se acerca a la música. Y ambas terminan en una fusión simbiótica. Ambas piensan con sonidos. ¿Hay algo más antinatural? Se saca el pensamiento de la idea, se despoja al

¹⁰⁹ Jules Combarieu. *La musique*. E. Flammarion Editeur. 1907.

concepto de pensamiento, y se lo pone en el sonido. ¿No hay, aquí, amor por la paradoja?

En otro lugar Valéry afirma que la poesía es la mayor carga de sonido y sentido. Esto tampoco es coherente con otras manifestaciones suyas, tal como la que veía a la poesía oscilar entre sonido y sentido. Pues si "oscila", entre aquellas dos cosas entre las cuales oscila, éstas son, hasta cierto punto, al menos, mutuamente excluyentes. Y si el sonido y el sentido se excluyen mutuamente, no pueden crecer simultáneamente, no pueden cargarse conjuntamente, sino que, cuando uno crece, el otro decrece. Esta definición o caracterización choca de frente con las célebres palabras que se citan tantas veces como acápite de esta poética: un poema no se escribe con pensamientos, sino con palabras. Donde palabra es sonido, imagen, y pensamiento es significado. La poética de Valéry detuvo las oscilaciones en el extremo de la forma, es decir, de la palabra, del sonido.

Este punto hace recordar la definición de Ezra Pound, para quien la poesía era la mayor carga de significado¹¹⁰. Si uno sigue ateniéndose, como se

¹¹⁰ Para Ezra Pound la poesía y la gran literatura es "el arte de introducir significado en la palabra" (Introducción a Ezra Pound. Barral Editores, p. 111); "el arte de escribir (es) el arte de cargar la lengua con significado" (ibid. p. 107). Pero acá Pound no distingue, como el simbolista, entre poesía y literatura. Cuando habla de la "melopecia", una de sus tres "clases de poesía", la define como una "poesía al borde de la música" (ibid, p.103). Aquí se acerca mucho a la

hizo hasta ahora, acá, a un concepto lingüístico o semántico de "significado", y no a conceptos místicos, románticos o idealistas, hay que decir que no podía haber definición menos simbolista de poesía, ya que, desde el punto de vista adoptado sobre esta materia en estas líneas, significado equivale a idea, concepto, pensamiento, sentido. Y una concepción que privilegie el sentido atenta contra la que ve en la poesía el arte de pensar con sonidos, que, según hemos propuesto más arriba, era la síntesis más conveniente para expresar el pensamiento *poiético* de Valéry.

Algunas ambigüedades inevitables podrían haberse atenuado de entrar en detalles en el tema de la distinta forma de considerar la relación de su arte con la música que tenía el poeta romántico y el poeta simbolista. Tema rico y difícil. Por de pronto, nos hallamos ante dos sensibilidades musicales distintas. No hay más que confrontar el romanticismo musical alemán con el impresionismo musical francés: contrastar Chopin con Debussy. De donde podría derivar una distinta concepción acerca de la esencia musical de la poesía. El poeta romántico alemán veía lo musical de la poesía, en la rima, en su consonancia. El simbolista francés, en

poética simbolista de Valéry. También lo hace recordar la exaltación de la inteligencia: "la prueba suprema para un libro es que deberíamos sentir la fuerza de cierta inteligencia inusitada actuando detrás de las palabras... Puede haber emoción sin mucha inteligencia, pero eso no nos interesa". No hay que olvidar que era músico y compuso una ópera sobre Fr. Villon.

las propiedades del sonido, en aquella sonoridad sinfónica que emborrachaba a Baudelaire en los conciertos. Y en cierto efecto del ritmo. De esto último ha tomado conciencia la reflexión poética cuando, con Poe, define la poesía como creación rítmica de belleza. La idea prosigue con Valéry, quien en el prólogo que escribe al comentario hecho por G. Cohen de *El cementerio marino* relata que su composición fue precedida por la aparición de una figura rítmica. Este acercamiento a la música por el lado del ritmo, parece específico de la sensibilidad poética simbolista francesa. Esta noción de figura rítmica evoca la de motivo rítmico que la investigación musical detecta en la obra de los grandes compositores.

Para el simbolismo literario las cosas tienen un significado que se revela a la intuición mística del poeta. No se trata de un significado convencional. Una cosa simboliza porque significa algo trascendente. Este concepto riñe con el lingüístico de símbolo. Y eso está en la raíz de algunas contradicciones en que incurre la poética simbolista. Es conveniente volver a las definiciones transcriptas más arriba. En una de ellas decía Valéry que la poesía es un discurso, o la ambición de un discurso que está cargado de más sentido y más música. Y se decía que la primera parte recordaba la definición de E. Pound, quien veía en la poesía el lenguaje más cargado de significado. Está claro que Valéry pide dos cosas que, simultáneamente, no se pueden dar,

porque si música es sonido y el sonido no es pensamiento, entonces la música no tiene sentido, en el "sentido" de que no es un pensamiento. Una clase de poesía que carga el sentido, no puede cargarse, entonces, de música. Y si se carga de música, no se carga de sentido. El simbolismo hace lo segundo; el romanticismo, lo primero. Y es esto lo que, en definitiva, los separa. Si la música no es signo lingüístico, y sólo en esto, de acuerdo a la teoría semiótica y semántica, hay sentido, en la música no hay sentido. Esto sólo puede chocar a aquel idealismo del sentido que confunde significado y verdad. Y no hay otra forma de salir del atolladero.

Hay otra definición de poesía dada por Valéry que conviene tener en cuenta. Dice que "una alianza íntima del sonido y el sentido, que es la característica esencial de la expresión en poesía no puede obtenerse sino a expensas de alguna cosa, que no es sino el pensamiento"¹¹¹. Esto requiere un comentario.

Acá se habla de una "alianza", y no ya de "vacilación" entre sonido y sentido. Si se las reúne en la siguiente síntesis, de "alianza vacilante" entre uno y otro, quizá se tenga una ayuda. Pues una vacilación en la alianza permite adivinar momentos de mayor y momentos de menor alianza. Cuando la

¹¹¹ P. Valéry, Cánticos espirituales.

alianza vacila más, se tiene la poesía; cuando vacila menos, o no vacila, se tiene la prosa. La oscilación entre sonido y sentido era oscilación entre música y prosa. La poesía es tanto más traducible, cuanto más cerca está de la prosa, decía la teoría simbolista; y tanto menos traducible, cuanto más cerca de la música. Esto sólo se puede entender si se admite que la música no tiene sentido, y por eso no es traducible. Mejor dicho, no necesita traducción. La poesía, en cambio, es más o menos traducible, según la proporción en que entre, en su composición, el elemento traducible, el sentido, el pensamiento, y el elemento intraducible, el sonido, la música.

A la luz de estas consideraciones, es evidente que la exigencia de una mayor carga simultánea de sonido y significado es una imposibilidad semiótica, es decir, lógica.

Según Hopkins, el verso es "un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica"¹¹². Combinando ambas caracterizaciones, la fónica con la rítmica, se podría ver la esencia de la poesía en una figura fónica que se repite rítmicamente. Aunque en el simbolismo es donde esto se vería mejor. El simbolista sería el poeta que compone dentro de una matriz rítmica o fónico-rítmica, como el compositor sigue su motivo

¹¹² Citado por R. Jakobson. "Poética y lingüística". En: El lenguaje y los problemas del conocimiento. Ed. R. Alonso.

rítmico. El poeta musical sería un compositor cuyo instrumento es la palabra. O el simbolista es un músico que, en lugar de notas, usa palabras.

La poética simbolista pone el acento en el ritmo; la poética romántica lo pone en la rima. La rima representa, en la poesía, lo que la consonancia, en música. Cuando la música se hace disonante, como ocurre en el impresionismo, se aparta de la rima. Por eso el impresionismo musical no hace migas con la poesía romántica, pero se entiende muy bien con el simbolismo. Cuando la poesía empieza a sustituir la rima por la figura fónica y rítmica, la música empieza a dejar la consonancia por la disonancia. El verso libre se adapta mejor a la música impresionista; la rima, a la música romántica. Son diferencias musicales entre dos tipos diferentes de poesía. Enseñan que una nueva sensibilidad poética involucraba, entre otras cosas, una nueva sensibilidad musical en el poeta. La rima era tonal; el verso libre se acerca a la música atonal. El verso que rima parece más sensible al aspecto melódico de la música; el verso libre, al aspecto rítmico.

Esta diferencia en la sensibilidad musical podría ser un fundamento fisiológico, inconsciente, de la diferencia entre las dos poéticas. La mayor sensibilidad simbolista al aspecto rítmico de la música se manifiesta en su poética, como se vio en la definición de Poe. A su vez, las diferencias en la teoría poética forman parte de un conjunto más vasto de diferencias en la teoría estética. Pues no

sólo la poesía es forma para el simbolismo. El arte todo es forma. Un romántico nunca hubiera dicho que "*la materia en sí carece de importancia*"¹¹³, ni que "*lo indefinido es un elemento de la verdadera música. Désele cualquier precisión indebida, cualquier tono excesivamente determinado, e instantáneamente se la habrá privado de su carácter etéreo, ideal, intrínseco y esencial. Se habrá dispersado su lujo de sueño, disuelto la atmósfera mística en la cual flotaba. Se la habrá privado de su aliento encantado*"¹¹⁴.

En esta poética todo está bien separado: la belleza excita el alma; la verdad satisface a la razón y la pasión mueve al corazón. El romanticismo, en cambio, mezcla la poesía, la novela y la ciencia. Unos son sincréticos; los otros, analíticos. Y no parece que estas diferencias de ideas sean independientes de la distinta sensibilidad musical evidenciada por los representantes de una y otra manera de hacer poesía.

¹¹³ E. A. Poe, Marginalia XXI. En: Ensayos y críticas. Alianza. p. 258.

¹¹⁴ Poe, Ibid., LXXXVII, p. 307.