

## HACIA UNA NUEVA TEORIA DE LA LITERATURA: VALÉRY, PRECURSOR DE LA PRACTICA DE UNA CIERTA LITERATURA Y CRITICA MODERNAS

Por Jean Bucher, Profesor de la Universidad del Valle.

Traducción de Cecilia Balcázar de Bucher.

Apartes de: "La Situation de Paul Valéry Critique",  
"La Renaissance du livre", Bruselas, 1.976.

La enseñanza de la 'Poética' en el Colegio de Francia, que Valéry inició a partir de 1936, está ligada directamente a su esfuerzo de elaboración de una nueva teoría de la literatura y de sus lenguajes.

Este proyecto de una Poética, uno de sus más tempranos, puesto que se remonta a la época del descubrimiento que hizo de Poe en 1892, es también uno de los últimos de Valéry y tal vez uno de los más importantes de la historia de las letras en el siglo XX. En muchos aspectos es profético y hace de Valéry, poeta un poco olvidado en nuestros días, uno de los precursores de la crítica más reciente y más innovadora.

El esfuerzo teórico que se desprende de los problemas y dificultades que suscita el fenómeno literario, se enmarca en un cierto ambiente de escepticismo, aun de nihilismo, que le sirve de tela de fondo. Este clima valeriano, bastante especial y único, está sin duda ligado a su naturaleza intrínseca y a ciertas contingencias exteriores, sobre todo al descubrimiento de los escritos teóricos de Poe; se acusa en los pensamientos y vivencias intelectuales del autor como lo atestigua un destino literario singular, que constituye una de las experiencias más excepcionales y por lo tanto más instructivas en estos campos. En efecto, es excepcional ver a un escritor que, dándose a la literatura un poco a pesar suyo, con cierto desprecio y bastante desgano, haya hecho el voto de "guillotinarla interiormente". Un escritor que al mismo tiempo que se deja seducir por la mística simbolista y que profesa una cierta "religión del arte", típica de la época, haya escogido el lanzarse a la guerra contra las supersticiones y la idolatría literarias. Valéry el intransigente, Valéry el puro, el que no quería ser víctima del engaño de los otros como tampoco de sí mismo, consideraba la literatura ya desde la época de Monsieur Teste como un sacrificio del intelecto y como la mejor manera de perder el alma. Afirmando que la literatura "es el arte de burlarse del alma de los otros", se propuso abs-



tenerse de todo proselitismo y fue consciente en grado máximo de todos los peligros de este arte cuya única justificación consistía para él en tomarlo como un simple ejercicio de la mente. Viviendo así al interior de la fortaleza literaria, pero como un traidor, practicaba la literatura y durante la última época de su vida vivía aún de ella, esforzándose por reducirla a lo esencial de su principio activo. Desde su sitio privilegiado pudo echar sobre ella una mirada distante y reductora. Despreciándola, la sometió a una devaluación necesaria y saludable, porque colocándose así ante la obsesión de su propio silencio, ejerció una influencia preciosa sobre la conciencia y la práctica de una cierta literatura y crítica modernas.

La consecuencia directa de tal actitud —del rechazo de ser objeto de engaño o de ser juguete de los otros o de las cosas, de la idea positiva que se había formado de la literatura— es, al mismo tiempo que acoge plenamente toda norma explícita y toda convención consciente, el rechazar absolutamente en literatura como en todo, lo que él llama lo arbitrario: todas las convenciones inconscientes por las cuales el autor o el lector se dejarían manipular sin saberlo. Para él toda la impostura de la literatura consiste en la disimulación de una convención que se pretende desconocida o inconfesada. Es así como hace el elogio de la versificación clásica precisamente porque es una convención reconocida y aceptada como tal. El, que pensaba que toda obra racional y toda construcción de tipo ordenado reposan sobre convenciones explícitas, no escatimaba el elogio del clasicismo cuyas convenciones y reglas netas y absolutas admiraba. Es esa también la razón por la cual sabemos que el arte de la narración, el género novelesco tradicional, le parecía tan sospechoso e inconcebible. Al tratar de sustituir la ilusión de una determinación única por lo "posible a cada instante", dándose al juego de las virtualidades y de las posibilidades, esforzándose por ejemplo en construir todo un edificio de variaciones sobre un tema único, hacía evidente su desconfianza de las divisiones arbitrarias y de las convenciones ocultas y anunciaba una literatura moderna, adulta y dueña de sí misma. Es también esta la razón por la cual hace el elogio del discurso matemático que, en tanto que discurso, construye, con la ventaja de estar apoyado sobre axiomas y postulados rigurosos y explícitos y es un juego gratuito, producto de una relación consciente entre lo arbitrario y lo necesario.

Esta denuncia de lo arbitrario no confesado o inconsciente conduce a Valéry a atacar "dos ilusiones gemelas"<sup>1</sup>, o dos idolatrías particularmente tenaces a las cuales se podría reducir todas las otras idolatrías ilusiones relativas al objeto literario, y que representan, por lo tanto, el núcleo de su teoría general de la literatura. Se trata de dos supersticiones literarias, engendradas y nutridas por el "estúpido siglo XIX": de un lado por el Romanticismo y del otro, por el Realismo-Naturalismo cuyos primeros indicios de denuncia tomaban ya forma hacia el fin del siglo pasado en la época del Simbolismo. En este punto, Valéry no hace más que reforzar y sistematizar ciertas tesis y tendencias implícitas en el movimiento simbolista.

Es por cierto el trabajo interior, intenso, de esta época particularmente rica en innovaciones de todo tipo, el que se encuentra en la ba-

se de esta revolución literaria y crítica cuyas amplias repercusiones no podríamos exagerar y que la crítica moderna no ha reconocido totalmente ni apreciado en su justo valor. En efecto, ya se trate de la ilusión romántica con su consabida exaltación del genio creador y su creencia en el poder expresivo de la obra, capaz de designar la personalidad ideal de su autor como en relación de efecto a causa, o de la ilusión realista cuya influencia se hace notoria sobre todo en la época del Naturalismo con su creencia en una "realidad" accesible por medio de documentos históricos o sobre la base de observaciones directas, es a partir del Simbolismo cuando se acusa a la vez una cierta desaparición progresiva de la preeminencia del autor y un deslinde del mundo concreto, a la vez que aparece, por la primera vez, la noción de la imposibilidad de lo verdadero en el campo de las letras. Valéry mismo en su ensayo "Existencia del Simbolismo"<sup>2</sup> afirmaba en 1938 que a pesar de todas las divergencias entre escritores simbolistas, estos "concordaban en el propósito común de renunciar al sufragio de la masa": dirigiéndose sólo a los iniciados, se contentaban con un público restringido pero escogido. Al hacer esto realizaron según él una cierta revolución en el orden de los valores porque sustituyeron progresivamente las obras que solicitan los votos de las multitudes, como era aun el caso en la época del Romanticismo y del Realismo-Naturalismo, por las obras que crean su propio público. Esta distinción tan crucial, en la que insiste constantemente Valéry y particularmente en su "Curso de Poética", resulta de la importancia que los escritores simbolistas atribuían a una colaboración activa de los espíritus. Era entonces una gran novedad que se limitaba principalmente a la poesía. Ella representa tal vez el rasgo esencial del Simbolismo, el que tendría las repercusiones más importantes y cuya influencia se extendería eventualmente a todo el campo literario.

Entre estas consecuencias señalemos la que nos interesa directamente aquí y cuyos efectos darán lugar a investigaciones refinadas y esotéricas en todo el campo de las artes: la desaparición del Yo del autor y la elaboración de una cierta mística del arte, de un arte desligado de lo real. Si ello supone una cierta ascesis en el plan de la vida misma de los artistas, la exige mucho más todavía en el plano de la producción de las obras. Es en Valéry en quien estos primeros gérmenes del Simbolismo encontrarán el terreno propicio para su pleno desarrollo.

Es a través de él y tal vez por causa suya que una cierta literatura moderna cambiará de óptica, que una cierta crítica limitará su campo de investigación a "lo real del discurso" y levantará la hipoteca de la realidad de la personalidad del autor —ya no es el autor el que piensa la lengua sino la realidad del lenguaje la que se expresa a través de él y tal vez sin que él lo sepa— y de la "realidad del arte", siendo el objeto del arte el arte mismo. El primer punto se relaciona con el anonimato del autor, ya que el verdadero artesano no es "realmente nadie". Esta actitud abierta anti-biográfica de Valéry no equivale sin embargo a una apología de la ausencia de lo humano en la obra como se lo ha reprochado una cierta crítica existencial, sino a la afirmación de que la obra existe por ella misma sólo al liberarse de la presencia

del autor y que, inversamente, este último se convierte realmente en autor sólo si renuncia a ser "Hombre", si se resigna a ser únicamente una "máquina literaria", término que no conlleva en este contexto ninguna connotación peyorativa: "No hay que llegar nunca de la obra a un hombre; sino de la obra a una máscara, y de la máscara a la máquina" <sup>3</sup>.

El espíritu creador es, en efecto, el producto de un sistema de fuerzas y representa realmente un punto de convergencia que por ser accidental no podría ser esencial.\* Por otro lado Valéry se refiere de manera especialmente irónica a los Románticos: les reprocha primordialmente su prejuicio anti-retórico y su dogma de la expresión, lo que él llama el "problema ridículo de la inspiración". A la idea de la inspiración opone la de la fabricación y anticipando los problemas que definen nuestra modernidad, preconiza el paso de la idea de "texto progresivo" a una teoría del "texto productor". Se erige, al hacer esto, contra un cierto humanismo romántico y no vacila en afirmar que: "Si se considera humano este sistema de exponerle al público sus propios asuntos, debo declararme esencialmente inhumano" <sup>4</sup>.

En cuanto a la ilusión realista, entendida como superstición literaria porque no refleja sino un desconocimiento de las relaciones entre el arte y la realidad, ésta manifestaría sobre todo, a sus ojos, el olvido de la condición verbal de la literatura.

Para él esta ilusión impregna ante todo el género novelesco, le es casi inherente: de donde se desprende su desprecio bien conocido por la forma tradicional de este género. Valéry critica también la consecuencia de ciertos escritores realistas cuya búsqueda estética y su afecto por el "estilo artista" conducen en realidad "a dar curiosamente la impresión del artificio más buscado". Al desear reconstituir en la obra la realidad, sin renunciar por ello a las preocupaciones de estilo, se estarían empeñando, a su manera, en satisfacer la ambición esencial del escritor de distinguirse. Esta posición entre el dogma mismo del Realismo —la atención a lo banal— y la voluntad de existir en tanto que excepción y personalidad preciosa tuvo por efecto el mover a los realistas a las preocupaciones y búsquedas de estilo. Crearon el estilo-artista. Se dedicaron a describir los objetos más ordinarios [...] pero sin percatarse de que acometían por eso, algo fuera de su principio y que inventaban otra "verdad", una verdad de su invención, puramente fantástica" <sup>5</sup>.

\* Es interesante notar el paralelo que existe entre Valéry y su progenitura y la crítica marxista, dos tipos de crítica que concuerdan en considerar la literatura no como la voz de una persona, sino más bien como la voz de nadie, o mejor aún como la voz anónima de la lengua o de la historia. Y aunque la óptica de estas dos críticas sea muy diferente, por no decir opuesta, se ve que en los dos casos esa existencia singular que es o era el autor desaparece de la literatura. Es así como

Lucin Goldman, por ejemplo, afirma que el sujeto creador no es nunca un individuo sino un grupo. La grandeza de una obra se mide por otra parte tanto para Goldman como para Valéry, según la noción de la ruptura de la individualidad. Si a la estructuración de las clases sociales sustituimos la estructuración del lenguaje podemos prácticamente confundir ciertas citas de esta crítica con ciertos enunciados de Valéry. Goldman afirma que: "... entre más importante es la obra, más vive y se comprende por sí misma y más puede explicarse por el análisis del pensamiento de las diferentes clases sociales" <sup>6</sup>.

Para él como para Valéry la personalidad más potente es la que se identifica mejor con la autenticidad de la vida intelectual. Es cierto que en la concepción marxista de Goldman, esta vida de la mente toma una connotación específica que no es exactamente la de Valéry y representa de hecho "Las fuerzas esenciales de la conciencia social en lo que ella contiene de activo y de creador" <sup>7</sup>.

#### NOTAS

1. Genette: "La littérature comme Telle". Figures, 1966.
2. Existence du Symbolisme. (Variété) T. I., pp. 686-708.
3. Cahier B. 1910. (Tel Quel) T. O., P. 581.
4. Fragments des mémoires d'un Poème. (Variété) T. I., p. 1466.
5. La Tentation de (Saint) Flaubert. (Variété) T. I., p. 614.
- 6.7. L. Goldman: "Matérialisme Dialectique et Histoire de la Littérature". En: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1950.

